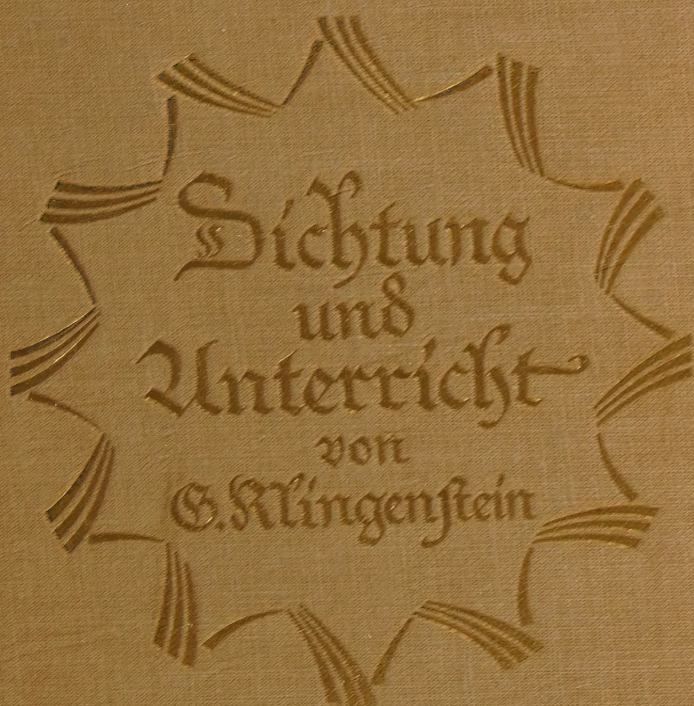




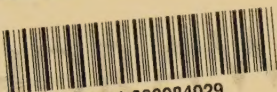
1749.

2

CONCORDIA
PT501.K5
DICHUNG UND UNTERRICHT MUNCHEN

C001 V

WITH



3 4211 000084029

T.C.A.

Sept. '33

Dichtung und Unterricht

Ein
Lehrgang für den
deutschen Literatur-Unterricht
auf der Oberstufe höherer
Lehranstalten

✱

Von
Eustav Klingenstein
Professor
am Gymnasium
in Heidelberg

✱

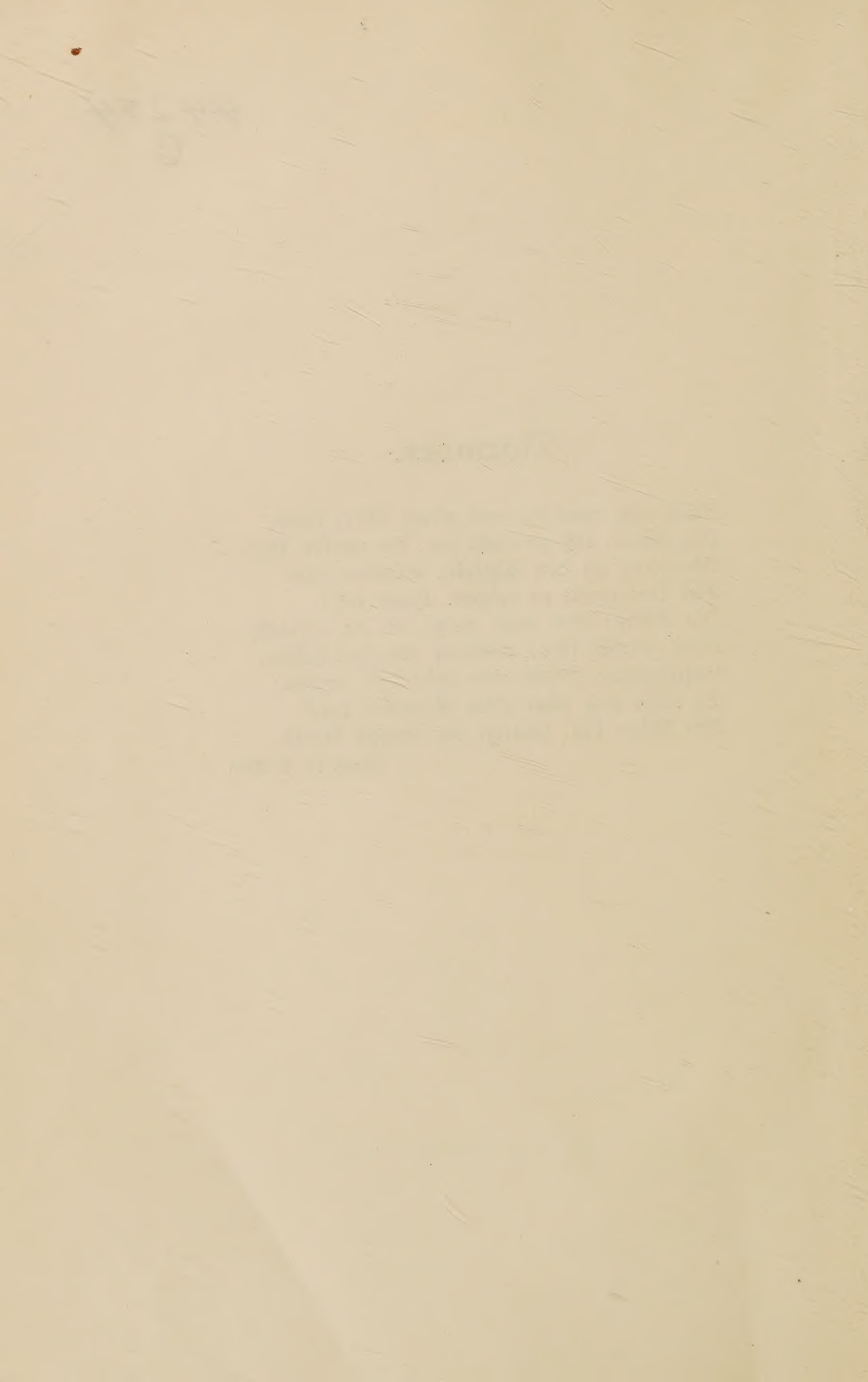
19  25

München und Berlin
Druck und Verlag von R. Oldenbourg

Vorwort.

Halte fest, was dir von allem übrig blieb.
Das Kleid, laß es nicht los. Da zupfen schon
Dämonen an den Zipfeln, möchten gern
Zur Unterwelt es reißen. Halte fest!
Die Göttin ist's nicht mehr, die du verlorst,
Doch göttlich ist's. Bediene dich der hohen,
Unschätzbar'n Gunst und hebe dich empor:
Es trägt dich über alles Gemeine rasch
Am Aether hin, solange du dauern kannst.

(Faust II. 3. Akt.)



Inhalt.

Vorwort	3
Die Aufgabe des Unterrichts	7
Die Literaturwissenschaft der Gegenwart	10
Die Formen des Unterrichts	27
Plan des Lehrganges	33
Grundsätze und Voraussetzungen	38
Die Lehrziele im einzelnen	43
Der Lehrgang, erster Jahrgang	100
I. Nibelungenlied	100
II. Die Zeit des germanischen Heldenliedes	117
III. Die höfische Epik	124
IV. Die Spielleute; Goethe, Reineke Fuchs.	141
V. Die höfische Lyrik	146
VI. Das Drama des Mittelalters	162
VII. Dante, die göttliche Komödie	166
Der Lehrgang, zweiter Jahrgang	170
I. Humanismus und Renaissance in Italien.	170
II. Humanismus und Reformation in Deutschland	183
III. Opitz und sein Jahrhundert	195
IV. Schiller, Wallenstein	208
V. Aufklärung und Rokoko	214
VI. Klopstock und Lessing.	233
VII. Sturm und Drang	267
Der Lehrgang, dritter Jahrgang	313
I. Das klassische Zeitalter	313
II. Die Romantik	351
III. Das Drama des 19. Jahrhunderts	379
IV. Die Meister der erzählenden Dichtung	402
V. Volk, Heimat und Landschaft; Gesellschaft	414
VI. Nietzsche und seine Wirkung; die Gegenwart	437
VII. Goethe, Faust	459
Die literarischen Hilfsmittel	470
Anhang	488
Sprachen in Europa	488
Verslehre	489
Nibelungenlied	501
Handschriften und erste Drucke	502
Die italienische Renaissance	504
Der Schwulst	506
Der Begriff „klassisch“.	508
Der Begriff „romantisch“	510
Die Idylle	511
Der fremde Kultureinfluß	512
Register	515



Digitized by the Internet Archive
in 2025

Die Aufgabe des Unterrichts.

Unser Zeitalter steht im Zeichen der Gärungen und Umwälzungen jeglicher Art; ihre Spiegelungen in den Geisteswissenschaften und Künsten sind jedem geläufig, der sich mit diesen Dingen beschäftigt. In solcher Zeit ist es selbstverständlich, daß auch die Fragen des Unterrichts von neuem gestellt und beantwortet werden, daß das Zeitalter diejenigen Unterrichtsformen zu gewinnen sucht, die seinem Geiste gemäß sind. Seit zwei Jahrzehnten etwa ist der Kampf der Unterrichtsanschauungen und pädagogischen Reformen mit besonderer Heftigkeit entbrannt, und der große Krieg mit seinem für uns so erschütternden Ende, die Umwälzungen politischer und sozialer Art haben den pädagogischen Bewegungen von neuem Nahrung zugeführt und zur Selbstbesinnung aufgerufen. Neben vieler Oberflächlichkeit und rauschendem Phrasenschwall waren tieferste Töne zu vernehmen, die zur Rettung der ewigen geistigen Güter des Volkes aufriefen, die in dem großen Zusammenbruch geborgen werden mußten, um als Kräfte des Aufbaus und einer besseren Zukunft einst wirksam zu werden. Man erinnerte sich an 1806 und an die Voraussetzungen der Freiheit von 1813, an die Schulreform und die Erneuerung des Volksgeistes und der Volksbildung; man erinnerte an die Lehre der Geschichte, daß es der Geist ist, der den Körper baut.

Unterrichtsbetrieb und Unterrichtstheorie sind mehr denn je zum Gegenstand leidenschaftlicher Auseinandersetzungen geworden, und mancherlei Neuordnungen sind bereits in die Wege geleitet, andere werden folgen. Besonderen Raum nehmen dabei die Fragen des deutschen Unterrichts ein, dessen Vertiefung und Erweiterung eine Erneuerung des deutschen Geistes vorbereiten soll.

In diesen Rahmen fügt sich auch dieses Buch ein; aber es ist keine Erörterung programmatischer Art, es will nicht Ziel und Richtung gebend in die große Auseinandersetzung eingreifen, sondern vielmehr das in unserem Zeitalter Gewonnene auf ein bestimmtes Unterrichtsgebiet anwenden, auch das nicht als Lehre und Forderung, sondern als Beispiel. Es soll kein Lehrgang sein von bindender Bedeutung; denn mehr als jeder andere Unterricht

verlangt die Darstellung der deutschen Dichtung freieste Beweglichkeit, weil diese in erhöhtem Grade Herzenssache ist. Was hier gezeigt werden soll, ist ein Unterrichtsweg, wie er nach längerer Erfahrung sich in den letzten vier Jahren gefestigt hat unter dem Zeitgedanken, in dem großen Gewoge widersprechender Bestrebungen und wissenschaftlicher Neuformulierungen einen gesicherten Weg zu finden, der an seinem Ende das reife und lohnende Ziel erreichen ließe, das dem Unterricht der Oberstufe gesteckt wird und werden darf: den Schüler zu befähigen, die deutsche Dichtung in ihren edelsten Werken zu ergreifen, zu erleben, in sich wirksam zu machen und die Urteilsfähigkeit zu gewinnen, das Große vom Kleinen, das Echte vom Unechten zu scheiden.

Manchem, der den Gesamtplan betrachtet, mögen die Ziele zu hoch gesteckt und die Stoffmassen zu groß erscheinen. In der Tat werden sich alle Teile nur unter günstigen Umständen durchführen lassen; die in eckige Klammern gesetzten Teile werden immer nur zu einem Teil zur Geltung kommen können. Der außerhalb der Klammern stehende Kern aber geht nicht über die Grenzen des Möglichen hinaus, er konnte immer durchgeführt werden. Die Stoffmasse steht weit hinter dem zurück, was in der Unterrichtsliteratur heute vielfach gefordert wird. Biese z. B. reiht im Bereich des 19. Jahrhunderts über den Stoff dieses Buches hinausgehend ein: Alexis, Chamisso, Droste, Riehl, Grenssen, Meinhard, Ebner, Handel-Mazetti, Hans Hoffmann, Diebig, Herzog, Wildenbruch, Hamerling, Dahn, Spielhagen, Sudermann, Halbe, Eulenberg, P. Ernst, Scholz, Polenz, Zahn, Hesse, Eyth, E. Strauß, Falke, Heinrich Seidel, Löns, Jungnickel und manchen anderen mehr¹⁾. Lenschau will für das Verständnis des 19. Jahrhunderts in weitgehendem Maße einen Einblick des Schülers in die außerdeutsche Literatur, von den Russen allein Puschkín, Lermontoff, Turgenieff, Tolstoi, Dostojewski²⁾. Auf solche weitausgreifenden stofflichen Ziele wurde hier verzichtet, weil es unmöglich schien, einen solchen Umfang zu klarer Anschauung zu bringen.

So bedeutet der vorliegende Lehrgang eine starke Beschränkung und eine Auslese dessen, was als wesentlich erschien. Dabei wurde auch die Frage der finanziellen Aufwendung aufs ernsteste berücksichtigt. Bei dem Grundsatz des Buches, nur das vorzu-

¹⁾ Biese, Wie unterrichtet man deutsch? 2. Aufl. 1923.

²⁾ Lenschau, Deutschunterricht als Kulturfunde. 1917.

führen, was als Gegenstand im Text dem Schüler vor Augen liegt (von wenigen Ausnahmen abgesehen), durfte die Frage der Kosten nicht außer acht gelassen werden. Vorausgesetzt wird, daß Lessing, Goethe und Schiller in einer ausreichenden Auswahl zur Hand sind, außerdem sind für jeden Jahrgang 8 bis 10 Mark für die notwendige Lektüre aufzuwenden¹⁾). Wer auch dieses für zu viel hält, dem mag entgegengehalten werden, daß derjenige, der solche Kulturaufwendungen nicht machen kann oder will, eben auf die höhere Bildung verzichten muß. In Fällen besonderer Bedürftigkeit wird immer geholfen werden können.

Für die Gewinnung edler Geistesbildung bietet der deutsche Unterricht die besten Grundlagen. Der Gegenstand liegt in seiner Urgestalt vor dem Auge, er bedarf zu seiner Vermittlung nicht des abgeleiteten Wissens, wie die Geschichte, er braucht keine Hilfsmittel, die nie vollwertig sein können, wie die Kunstgeschichte und Geographie; und gegenüber den Werken fremder Sprache hat er den entscheidenden Vorzug der vollen Beherrschung der Muttersprache und des Hauches der eigenen, der deutschen Seele. Deshalb ist von allem toten literaturgeschichtlichen Wissen und aller Rationalisierung lebendiger Kunstwerke abgesehen worden und die ganze Unterrichtsgestaltung unter den Bildungsbegriff Humboldtscher Art gestellt. Das ist nicht gleichbedeutend mit dem Bildungsinhalt, für den W. v. Humboldt stritt. Sein konkretes Bildungsideal ist nicht mehr das unsere; das 19. Jahrhundert hat eine Vielheit der Kultur- und Bildungswelten gebracht und ihnen praktische Erfüllung in den verschiedensten Schulgattungen geschaffen. Als verbindende Einheit aber lebt in allen der deutsche Unterricht; er sollte zum ruhenden Pol in der Vielheit der Lebens- und Geistesgestaltungen werden. Ihn zum dienenden Glied jeder besonderen Schulgestaltung zu machen, muß schweren Bedenken begegnen.

Deshalb wird es auch das Bestreben sein müssen, bei aller Beweglichkeit, die dem deutschen Unterricht gewährt werden muß, eine gewisse Einheit zu suchen und zu finden. Es darf doch nicht einreißen, daß Steckenpferde geritten werden, indem der eine eine besondere Vorliebe für Sagen, Märchen, Volksbücher oder Volkskunde im engeren Sinne hat und dabei Goethe vergißt oder doch nur da zu Wort kommen läßt, wo er in seine Linie paßt, der andere im Streben nach äußerer Modernität die neueste Lyrik

¹⁾ Vgl. die Zusammenstellung am Ende der Literaturangaben.

und Dramatik breit herausarbeitet auf Kosten der ewigen Bildungsmächte und Bildungsgüter.

Der Deutschunterricht ist dazu berufen, die Vollendung geistiger Bildung und Formung zu erstreben und zu bewirken, und der Weg dazu ist nicht die Aneignung nützlichen Wissens aus Heimat und Fremde, sondern Umgang mit großen Menschen und großen Leistungen deutscher Sprache.

Die Literaturwissenschaft der Gegenwart.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts steht beherrschend in der Literaturwissenschaft die Gestalt Wilhelm Scherers; seine unmittelbare Wirkung ist noch heute nicht abgeschlossen, nachdem schon über ein Menschenalter verflossen ist, seit der erst 45 jährige aus dem Leben schied. Ein weiterer Schülerkreis in Wissenschaft, Schule, Presse, Theater war ihm beschieden, ein nicht geringer Teil von ihnen hält heute noch, gewissermaßen in der dritten Generation, oft dogmatisch sein Banner hoch. Damit hängt unmittelbar zusammen, daß auch ihm das trübe Geschick der schulbildenden Persönlichkeit nicht erspart blieb: für die Entgleisungen, Verengungen und Übertreibungen der Schüler verantwortlich gemacht zu werden. Wenn die Könige baun, haben die Kärner zu tun: dies Wort gilt von Scherer in besonderem Maße; die Angriffe aber, die sich gegen die Schererschule im Laufe der letzten Jahrzehnte richteten, haben den Meister allzusehr im Bilde der emsigen Schüler gesehen. In der Herausgabe von Scherers Vorlesungen über Poetik hat R. M. Meyer in der pietätvollen Absicht, das Testament des Lehrers zu vollstrecken, diesem einen schlechten Dienst erwiesen; denn gerade dieses Buch ist die eigentliche Achillesverse des Schererschen Lebenswerkes. Vergebens blieb der Hinweis, daß das Werk noch Fragment, Vorlesung ist; mit voller Klarheit enthüllt sich die Tatsache, daß Scherers große Leistungen und seine theoretischen Einsichten auseinanderklafften; jene sind getragen vom Reichtum und von der wissenschaftlichen Umfassungsfähigkeit, von der Liebe und menschlichen Hingabe an den Stoff; selbst die holde Phantasie, die Scherer so unglaublich ledern und schief in seiner Poetik definierte, kurz das Irrationale in seinem Wesen, kommt hier zur Geltung. Seine theoretischen Erörterungen aber zeigen die Ode positivistisch-naturalistischer

Oberflächenarbeit, die sich als sichere Erkenntnis, als letzte wissenschaftliche Wahrheit gebärdet. Hier hat Scherer in fremdestes Bereich gegriffen. Diese Tatsache könnte schließlich gleichgültig sein, wenn nicht die Wirkungen, die Scherer auf lange Zeit ausübte, sich gerade von diesem vergänglichsten Teil seiner wissenschaftlichen Arbeit genährt hätten, dessen Art und Wesen in der Poetik erschreckend deutlich zu greifen ist. Schon die Umschreibung des Gegenstandes stimmt bedenklich: „Die Poetik ist vorzugsweise die Lehre von der gebundenen Rede; außerdem aber von einigen Anwendungen der ungebundenen, welche mit den Anwendungen der gebundenen in naher Verwandtschaft stehen¹⁾.“ Daß Scherer die Empirie in den Vordergrund stellte, war durch seine Gegenstellung gegen die abstrakte Ästhetik gegeben. Ihm war das Verfahren der Theoretiker des Schönen unfruchtbar erschienen, und er war im Recht mit der Behauptung, daß mit den Begriffen der normativen Ästhetik keine Möglichkeit erschöpfender Charakteristik dichterischer Werke und ihrer Schöpfer möglich sei. Durch die spekulative Grundeinstellung hatte sich die Ästhetik ihm in verhängnisvoller Weise von der Literaturgeschichte und Philologie entfernt. Deshalb ist ihm Aristoteles Führer und Lessings empirische Art vorbildlich. Mit der rationalen Grundeinstellung dieser beiden fühlt er sich im innersten verwandt. Bezeichnend ist beispielsweise seine Stellung zu Schillers Ästhetik: „Wo Schiller sich auf Technisches einläßt, ist er mir wertvoller als in seinen allgemeinen Untersuchungen auf Kantischer Grundlage, die er übrigens selbständig fortbildet, und die auch von fruchtbaren Bemerkungen durchzogen sind²⁾.“ Scherer hielt die Aufgabe für durchführbar, die Poetik mit philologischen Mitteln aufzubauen; der psychologischen Vertiefung geht er aus dem Wege, weil hier ein Element der Unsicherheit sich in das Verfahren eingeschlichen hätte. Aufgaben der Forschung sind Beschreibungen, umfassende Klassifikationen, vergleichendes Verfahren und wechselseitige Erhellung. Insbesondere sind Hergang, Ergebnis und Wirkungen der dichterischen Leistung zu ergründen und festzulegen. Er glaubte, daß allenthalben gleichartige Grundlagen der menschlichen Natur vorhanden seien, die die vergleichende Methode auf Dichter und Dichtung anwendbar machten. Das ernste Problem liegt dahinter: wissenschaftliche Sicherheit in der Charakteristik poetischer Gegenstände zu gewinnen.

¹⁾ Poetik S. 32.

²⁾ Poetik S. 58.

Das letzte Ziel muß demnach umfassende Beschreibung alles dichterischen Hervorbringens sein; die Analyse der jeweiligen Wirkung enthält auch gleichzeitig das Werturteil. Wert und Zweck der Poesie ist Vergnügen und Belehrung; dabei unterstreicht Scherer ganz besonders den Einfluß des Publikums, der Theaterdirektoren, der Wünsche der Schauspieler, vor allen aller derjenigen, die die Poesie bezahlen. Poesie ist auch eine Ware, sie hat Tauschwert, ist ein wirtschaftlicher Faktor; eine Geschichte der Honorare, meint er, könnte tiefe Aufschlüsse über Wesen und Geschichte der Poesie geben. Diese Dinge werden von ihm auf die Spitze getrieben. Die „Arbeit“ des Dichters ist „die Art, wie er diese Tradition (Stoffe, überlieferte Form und Technik) sich aneignet, das Kapital fortpflanzt und vermehrt und von neuem aus der poetischen Stoffwelt schöpft. Unter diesen Gesichtspunkt gehört die Frage, ob er Erlebtes oder Erlerntes darbietet¹⁾.“ Manche Dichter „bebauen“ ein spezielles Gebiet, z. B. den historischen Roman. Durch besondere Nüchternheit und Kunstfremdheit zeichnen sich die Abschnitte „Unterbrochenes Arbeiten“ und „Anhaltendes Arbeiten“ aus²⁾. Beim ersten ist die Gefahr der Unstimmigkeiten und Widersprüche sehr groß, auf sie muß nach Scherer besonders geachtet werden, weil dadurch ein Einblick in die Entstehung des Werkes eröffnet werden kann; aber auch für die ästhetische Seite ist diese Frage wichtig, wenn „Widersprüche und Abweichungen“ des Stils hinzukommen, aus denen ein „wohlberechtigter Tadel“ abzuleiten ist, der auch für Goethes Faust gilt. Hier wird der Gegner der normativen Ästhetik überraschenderweise sehr normativ und verliert sich in kritischen Dilettantismus. Bei solcher geistigen Haltung müssen notwendigerweise Erörterungen über „die schaffenden Seelenkräfte“ besonders dürftig ausfallen. Mit einer Unfähigkeit, Seelisches zu ergreifen, bemüht sich hier Scherer um die dichterische Phantasie, die als „verwandende Reproduktion“, als eine Abart des Gedächtnisses, besonders des geschwächten und „variierten“ definiert wird. Hier befindet sich Scherer auf der Höhe seines amüsischen Verfahrens. Im Einklang damit steht Scherers Geniebegriff.

Eine unserer Grundvoraussetzungen für die Erforschung des schöpferischen Menschen ist der Wesensunterschied zwischen Talent und Genie. Scherer hält diese Unterscheidung für „pervers“, denn es handle sich nur um Gradunterschiede. Und deshalb könne auch,

¹⁾ Poetik S. 148. ²⁾ S. 157 u. 158.

und zwar sei das eine der wichtigsten Aufgaben, eine „Skala sämtlicher Dichtertypen“ entworfen werden. „Wünschenswert wären typische Dichterbiographien, welche den biographischen Stoff generalisierten und dadurch vereinfachten: verwandte Lebensverhältnisse wären zusammenzustellen¹⁾“ usw. In diesem Punkte haben die Schüler den Wunsch des Meisters in weitgehendstem Maße befolgt. Den Gipfel solcher gesicherten Unwissenschaft hat R. M. Werner in seinem Buch „Lyrik und Lyriker“ erstiegen, hier ist die philologische Klassifikation dichterischer Werke ins Absurde gesteigert. Rein äußerlich verfährt Scherer auch in seiner viel-erörterten Motivenlehre. Hier stellt sich die Geschichte der Dichtung dar als ungeheurer Haufen einzelner dichterischer Motive, als deren erfinderische Kombination und Veränderung, als eine stetig anschwellende Masse, die von den schaffenden Dichtern durch die Jahrtausende weitergewälzt wird. Die Überlieferung bestimmt alle Dichtung: Oedipus, den Nietzsche nur im Bilde der Maske des Dionysos fassen zu können glaubte, ist hier ein Motiv, genau so wie der Hans, der umherschleicht um die Grete, und König Lear ist ein anderes Motiv, das ein bestimmtes Verhältnis von Eltern und Kindern zum Inhalt hat.

In solchem wissenschaftlichen Raume versinkt die Möglichkeit, die Qualen und Schmerzen des Genies zu erkennen, die chaotischen Urlaute eines Beethoven, Michelangelo oder Shakespeares zu fühlen, die im Kunstwerk erschütternde und bezwingende Gestalt gefunden haben. Das Dämonische im schöpferischen Menschen, die „geprägte Form, die lebend sich entwickelt“ in Persönlichkeit und Schöpfung, bleibt unbekannt. Dafür herrscht restlos die Kausalität, wonach die schöpferische Entfaltung ein Machen ist, aus Ursachen und Wirkungen, Gründen und Folgen, bestimmbar und darstellbar.

Diese uns heute so befremdenden Anschauungen sind aber nicht der letzte Ausdruck der unbestreitbar großen Persönlichkeit Scherers. In ihm lebte nicht nur der nüchterne positivistische Geist seines Zeitalters, sondern auch das Erbe der Romantik, freilich nicht organisch verwachsen, sondern mehr hineingeschichtet. Von der Romantik erbte er die Begeisterung für die deutsche Vergangenheit, für den deutschen Volkgeist, der sich in den Werken der Dichtung einen unvergänglichen Ausdruck geschaffen hatte. Mit Begeisterung suchte er die Lebensgestaltungen der vergangenen

¹⁾ Poetik S. 181.

Zeiten auf; Sprache, Dichtung, Charaktere, Kultur und Geschichte der Deutschen brachte er in Zusammenhang und stellte dieses Gebilde seiner wissenschaftlichen Vorstellungskraft in einer umfassenden und zugleich anziehenden Weise dar. Seine „Geschichte der deutschen Literatur“ ist bis auf den heutigen Tag die einzige in ihrer Art geblieben, trotz aller ihrer Schwächen, die uns heute fremdartig erscheinen; keinem ist es bisher gelungen, ein zweites Werk solchen Ranges, aus unserem Geist geboren, zu schaffen. Was uns heute aber an ihm unvollkommen erscheint, ist das Fehlen der inneren Einheit und der vollen Durchdringung mit klaren und leuchtenden Grundgedanken. Maßstäbe und Darstellungsform wechseln beständig. Die einzelnen Erscheinungen werden bald in der Form der Dichterpersönlichkeit, bald in der Zergliederung eines Werkes, bald in besonderen Abhängigkeiten, die innerlich unverbunden aus der Detailforschung in die Gesamtdarstellung eingefügt werden, dargestellt: bald steht ein geschichtliches Ereignis, bald eine kulturgeschichtliche Voraussetzung, bald eine Zeitstimmung, bald ein einzelner seltsamer Einfall, wie der von der Toleranz im höfischen Epos, im Mittelpunkt. Scherer konstruierte drei Blütezeiten der deutschen Dichtung: um 600 (Völkerwanderung), um 1200 (mittelhochdeutsche Blütezeit), um 1800 (Goethe-Schiller). Dieser letzten galt das Hauptinteresse. Die dazwischenliegenden Zeiträume betrachtete er als vorbereitende oder abklingende Verfallszeiten und behandelt sie kurz, während er die Blütezeiten breit herausarbeitet. Kurz gesagt, er kanonisiert den Klassiker zur Unbedingtheit und Vollkommenheit und betrachtet vor ihm liegende Erscheinungen unter dem Gesichtswinkel des Vorläufers. Dabei unterlaufen gelegentlich seltsame Einfälle; so spricht er von Ansätzen einer Blütezeit und deren Vorläufern bei Beginn des 17. Jahrhunderts, obgleich sie später aus besonderen Gründen gar nicht eingetroffen ist. Solche entwicklungsgeschichtlichen Konstruktionen können gelegentlich fruchtbar sein, aber nur als Richtpunkte für einen bestimmten Zweck, nicht als objektive Wesenheit, oder als letzte Deutung einer literar-geschichtlichen Erscheinung.

Aber neben dieser großen und immer noch überragenden Literaturgeschichte im eigentlichen Sinn ist die große und gleichzeitig auch nationale Leistung Scherers und seiner Schule die Organisation des historisch-philologischen Wissenschaftsbetriebs der deutschen Literaturforschung.

Im Zusammenhang mit dem naturwissenschaftlich orientierten Geist der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hielt sich die Scherer'schule an das Gegebene, Greifbare, dem eine intensive Detailforschung gewidmet wurde. Sie gipfelte in der Philologie der Klassikerausgaben (Goethe, Herder), in der Biographik der Klassiker und Romantiker, also des Zeitalters Goethes, in der Erforschung der Entstehungsgeschichte der Werke mit Hilfe der Feststellung von Vorbildern, literarischen und sonstigen Einflüssen und des besonderen Erlebnisses als Anlaß. Die berühmte Formel, Ererbtes, Erlerntes und Erlebtes beim Kunstwerk festzustellen, wurde als methodische Richtschnur aufgestellt. Ein eifriges Allergandrinertum hat diese Formeln in zahllosen Einzelabhandlungen und Miszellen angewandt, wobei die stärkere Betonung auf dem Ererbten und Erlernten lag. Das Erlebte aber, besonders in vertiefter Auffassung, trat zurück und wurde gemieden, weil man hier auf Kräfte zu stoßen Gefahr lief, die der bewährten philologischen Methode nicht erfassbar gewesen wären. Das große Ergebnis der Schule war das stolze Bewußtsein des Literaturhistorikers, reine Wissenschaft zu vertreten, und gleichzeitig eine Hebung wissenschaftlichen Materials, das in seiner Fülle und Durcharbeitung nur wenig Gleiches im Bereich der Geisteswissenschaften haben dürfte.

Von den durch Scherer bestimmten Werken ragt besonders E. Schmidt mit seiner Lessingbiographie hervor, die zum Muster des wissenschaftlichen biographischen Stils bis an die Schwelle unserer Zeit geworden ist. Es ist der Typus „Leben und Werke“, der hier geschaffen wurde, der aber heute anderen Formen der Biographik das Feld zu räumen beginnt. Die philologisch-kritische Methode Scherers ist hier zur Vollkommenheit entwickelt; die Tatsachen des Lebens, die Geschichte der Motive und Stoffe, die Einflüsse und Entlehnungen jeglicher Art, die Bedeutung des einzelnen Erlebnisses, die Wirkungen, die von Menschen, besonders aber von Büchern ausgingen, sind die Bausteine, aus denen ein Bild Lessings aufgebaut wird, ohne daß das eigentliche Ziel, Zusammenfassung aller der vielen und vielgestaltigen Einzelteile zu einem Ganzen, erreicht wurde. Mehr als bei jeder anderen Gestalt unserer Literatur konnte hier diese Methode fruchtbar werden; denn der Anteil der stofflichen Wirkung von außen, der Bibliothek, ist bei Lessing besonders stark; und doch war wiederum in ihm eine Macht des einzigartigen, großen Charakters, ein elementarer Einzelfall gegeben, dessen Ergründung mit den Mitteln und

Methoden Schmidts keinesfalls zu fassen war. Die Synthese, die klare Herausarbeitung der Gestalt Lessings, ist mißlungen. So sind die bleibenden Werte des Buches im einzelnen zu suchen, in den Charakteristiken von Persönlichkeiten, Büchern, literarischen Begebenheiten, die mit ganz besonderer Vollendung gegeben werden; sie gelangen Schmidt nicht deshalb, weil seine Methode hierfür der Schlüssel Salomonis war, sondern weil sie seinem persönlichen, ursprünglichen Talent entstammten. Häufig überschreitet das Werk die Grenze, jenseits deren es zur bloßen Materialsammlung wird, wenn Einzelheiten verfolgt werden in Beziehungen, die keinen Zusammenhang mehr mit dem Gegenstand, nämlich Lessing, haben, z. B. der Exkurs bei der Ringparabel. Die Synthese großen Stils, die hier mißlungen war, wurde dann vielfach von den Jüngern Scherers schließlich aufgegeben und aus der Not eine Tugend gemacht, indem man die Einzelheit, die Spezialuntersuchung als Ziel der Wissenschaft erklärte und die zusammenfassende Darstellung weiter Räume als dilettantisch hinstellte, weil sie wissenschaftlich nicht mehr möglich sei. Die Verengerung schritt aber auch in anderer Beziehung weiter fort: Die allgemeinen Voraussetzungen einer literarischen Erscheinung, der breite Raum des Daseins, wurden außer acht gelassen, weil man hier mit Dingen arbeiten mußte, die andere Spezialisten doch zu beackern hatten, und man propagierte schließlich eine rein literarische Inzucht, die einen Dichter in erster Linie aus seiner jeweiligen Bibliothek erklärte, in der die Werke der Vorgänger standen.

Der Mangel an allgemein wissenschaftlicher und insbesondere philosophischer Durchbildung hat es verschuldet, daß der Weg von dem bewunderten Meister immer mehr abwärts geführt hat. Hat die philologische Methode aber im Sinne großer Synthesen schließlich versagt, so hat sie ihre Rolle deshalb durchaus nicht ausgespielt. Die wissenschaftlichen Elementarleistungen werden schwerlich jemals ohne sie möglich sein. Deshalb ist es das bleibende große Verdienst Scherers, daß er die strenge philologische Methode Sachmanns und anderer auf die Literaturwissenschaft übertragen und als fundamentale Grundlage dieser Wissenschaft gefordert und durchgesetzt hat.

Neben Scherer aber entfalteten sich gleichzeitig andersgerichtete Bestrebungen, die sich in mehr oder weniger scharfer Frontstellung gegen dessen Methode und literaturwissenschaftlichen Ziele bewegten. Rudolf Hayms „Romantische Schule“ zeigte die

Romantik als ein Stück der „Geschichte des deutschen Geistes“; die Literaturgeschichte nähert sich hier der Geistes- und Ideen-
geschichte, in der Anlage allerdings in biographische Einzelteile
zerlegt. Haym erkannte, daß die Romantik als ein ganzes und
reiches geistesgeschichtliches Gebilde nicht begriffen werden kann
ohne Einbeziehung der Philosophie, der Religion, der Kunst, der
Lebensanschauungen und Lebensstimmungen. Den ganzen Um-
fang romantischen Wesens und Geistes hatte er dennoch nicht in
den Kreis der Betrachtung gezogen; es herrscht durchaus die
literaturgeschichtliche Orientierung: die Romantik als Literatur-
bewegung, nicht als eine alle Bereiche der Kunst, der Wissenschaft,
der Gesellschaft ergreifende Lebens- und Kulturmacht.

Die entscheidende Anregung, die über Scherers Methode und
dessen Erkenntnis dichterischer Erscheinungen hinauswies, kam
durch Wilhelm Dilthey, dessen Wirksamkeit eine lange Zeitspanne
umfaßt, und der besonders seit 1900 einen immer breiter werden-
den Einfluß ausübte. Dilthey kam von der Philosophie, im be-
sonderen von der Geschichts- und Kulturphilosophie, und dadurch,
daß er von diesem Ausgangspunkt zur Erkenntnis von Dichter
und Dichtung vorzudringen suchte, gewann er andersgear-
tete Grundlagen der Forschung und Erkenntnis künstlerischer
Tatsachen. Exakte Forschung und völlige Durchdringung des
wissenschaftlichen Materials, wie sie Scherer gefordert hatte, war
auch für Dilthey eine Selbstverständlichkeit; aber im Mittel-
punkt seiner Gedankengänge steht seine Anschauung vom Men-
schen, dessen geistige und seelische Zusammensetzung Ziel und
Richtung der Forschung bestimmt. Die Dichterbiographie be-
kommt damit einen durchaus veränderten Sinn: nicht Zusammen-
hang und Kausalverknüpfung von Leben und Werken, nicht ein
abrollendes, möglichst lückenloses Bild der Lebensstatsachen und
der hervorgebrachten dichterischen Werke, sondern Erkenntnis der
Struktur des großen Individuums, des Genies, als der eigentlichen
Urkraft alles Geschehens, der höchsten und letztlich entscheidend
wirksamen Realität der Geschichte. Die Biographie führt demnach
nicht einen bloßen Verlauf vor Augen, sondern sie dient der Er-
kenntnis der wirkenden Kräfte in Kultur und Geschichte, der Er-
kenntnis des menschlichen Geistes in seiner höchsten Wirklichkeit.
Die dichterische Phantasie und die Erregungen und Bewegungen
der genialen Seele sind zum Kernproblem der Forschung ge-
worden, die Analyse der schöpferischen Seelenkräfte des Dichters,

die Scherers Poetik wohl berührte, aber in positivistischen Auffassungen befangen weder zu bestimmen, noch in ihrer Wirkung darzustellen vermocht hat. Die großen Dichter sind damit symbolische Gestalten der deutschen Geistesgeschichte; in ihnen gewinnt das schaffende Leben der Geschichte greifbare Gestalt. Aus der Art der Grunderlebnisse und der Erlebnisform der dichterischen Persönlichkeit ist Werk und Leben zu deuten. Es liegt auf der Hand, daß damit alles biographische und sonstige Detail zur Nebensache wird und nicht als Baustein für die Erkenntnis von Dichter und Dichtung bestimmende Bedeutung erlangen kann. Die dichterische Persönlichkeit und ihr Werk wird weiterhin bestimmt durch die Kräfte, die Zeitalter und Persönlichkeit beherrschen; der weite Umfang der Kultur ist der Rahmen, in den das geniale Individuum hineingestellt ist, den es ergreift und verwandelt mit seinem Eigensten, von vornherein Gegebenen, mit seinem Selbst, dessen Wurzeln ein Geheimnis sind und in die Nähe Gottes reichen.

„Das Erlebnis und die Dichtung“ ist das bekannte Werk Diltheys betitelt, und darin ist der Generalnenner gegeben für seine Einstellung¹⁾. Das Erlebnis war auch eine der Kategorien der Schererschule, aber angewandt wurde sie in mehr oder weniger grobstofflicher Form als das anregende Ereignis. Bei Dilthey ist dieser Begriff aufs äußerste vertieft zur lebendigen seelischen Erschütterung, nicht bloße biographische Tatsache. In dem genannten Werk wird Diltheys Verfahren besonders deutlich in dem Abschnitt Shakespeare, der in der Gegenüberstellung mit Goethe gipfelt. Nach Dilthey gaben beide Gestalten dem modernen Menschen die Möglichkeit, das Ganze des Lebens und der Persönlichkeit in ihrer höchsten Vollendung zu sehen; sie erschienen ihm als die strahlendsten Sterne im bunten Vielerlei und Wechsel der Geschichte, als der Beweis für die Kraft des Menschen, sich in der schöpferischen Tat zu verewigen, als die Rechtfertigung der Geschichte und damit auch des Historismus. Shakespeare war ihm der Mann der Welterfahrung, des Hingegebenseins an das Geschehen in Welt und Leben; Charaktere zu gestalten und das bunte und tiefe Spiel seiner dichterischen Welt zu genießen, künstlerische Gebilde außer sich hinzustellen, losgelöst von seinem Selbst, sei Shakespeares Eigenart gewesen. Goethe aber spreche in seiner dichterischen Welt die Zustände seines eigenen Gemütes aus, seine

¹⁾ Vgl. auch W. Diltheys Gesammelte Schriften, Bd. 1, 1922, Bd. 2, 1914, B. 5 u. 6, 1924.

Ideen und seine Ideale; was die Welt lehrt, sei ihm das Mittel, sein Selbst zu erhöhen und zu vertiefen, die eigene Persönlichkeit zum Kunstwerk zu formen.

Es ist Dilthey gegeben, mit höchstem Verständniß für historischen Wert und Bezug die bestimmenden Theile einer Erscheinung bloßzulegen, sie aus den inneren und äußeren Voraussetzungen zu erklären und auch ihren überzeitlichen Charakter festzustellen und zu deuten, aber er tritt der geschichtlichen Welt wie einem großen und erhabenen Bilderbuch gegenüber, in dem zu blättern die höchste Lust des gebildeten Geistes ist. Deshalb drängt es ihn, das Individuelle in seinen jeweiligen besonderen Bedingtheiten zu fassen und zu genießen, gelegentlich auch, wie im obengenannten Falle, antithetisch zuzuspitzen und auf Formeln zu bringen, die nicht haltbar sind. Insbesondere ist die Weltanschauung des Historismus, die die großen Genien sich ergänzen läßt, um einen allseitigen Bildungsinhalt der modernen Seele zu bieten, ein als verhängnisvoll erkannter Irrthum. Denn dann wird das Sammlertum zum Kulturideal erhoben, das Ziel und Sinn des Lebens in der Hingebung an die Vergangenheit erblickt, wobei die großen ewigen Menschen zu Museumsstücken werden. Der Wesensunterschied, den Dilthey herausarbeitet, hat Sinn für eine solche Geniengalerie; für die Erkenntnis des Lebendigen, immer neu sich Schaffenden und Umgestaltenden ist er nicht anwendbar. Was hier Dilthey zeigt, ist eine Scheinwelt und bunte Phantasmagorie, freilich außerordentlich in die Tiefe dringend, aber doch nicht das Lebendige ergreifend. Bei genauerem Zusehen wird die Wesensspannung in dem genannten Beispiel (Goethe — Shakespeare) immer geringer; beide verdichten ihre inneren Gesichte zur sichtbaren Gestalt, beide drücken den vollen Gehalt ihrer Seele im Gebilde aus. Was aber Dilthey von Shakespeare sagt, betrifft das äußere Gewand, die sichtbare Sinnfälligkeit, wenn man den Schöpfer gewaltthätig vom Werk trennt. Seine Auffassung erscheint insbesondere nur anwendbar auf die persönlichkeitsferneren Stücke des Dichters, nicht auf Hamlet, Lear, Othello, Coriolan, den Kaufmann von Venedig, um nur einige zu nennen.

Aber die Einsichten in dichterisches Wesen, die Dilthey in seiner berühmten Aufsatzreihe und in seinen Schriften zur Poetik gewonnen hat, waren im ganzen gesehen so außerordentlich fruchtbringend, daß er als der eigentliche Anreger des Umschwungs in der heutigen Literaturwissenschaft angesehen werden muß.

In der Literaturwissenschaft der Gegenwart ragen als die markantesten Erscheinungen Friedrich Gundolf und Josef Nadler hervor. Gundolf ist über die Kreise der Fachwissenschaft hinaus weithin bekannt geworden. Sein erstes größeres Werk, „Shakespeare und der deutsche Geist“ (1911), zeigt deutlich die grundsätzliche Umstellung, die sich in den verschiedensten Färbungen immer mehr Bahn bricht. Statt der „Einflüsse“ jeglicher Art, auf denen die Schererhistorik aufbaute, wird jetzt die Geschichte als ein System wirkender Kräfte aufgefaßt, verkörpert in den Individuen. „Dieses Werk soll die Kräfte darstellen, die Shakespeares Eindringen und Bild im deutschen Schrifttum bis zur Romantik bedingt haben und die durch sein Eindringen geweckt und fruchtbar geworden sind... Die Einflüsse Shakespeares... sind mehrfach untersucht, d. h. gewisse Gedanken, Motive oder Griffe Shakespeares (in der deutschen Dichtung)... nachgewiesen worden. Man hat meist diese Einzelheiten als endgültige Tatsachen hingenommen, ohne zu fragen, welche besonderen Kräfte in ihnen wirksam, durch sie ausgedrückt seien... An seinem (Shakespeares) Beispiel, jenen Vorgang als ein einheitliches Werden (nicht als eine Aufreihung von Folgen) darzustellen, ist unsere nach Absicht und Methode neue Aufgabe: eine Geschichte lebendiger Wirkungen und Gegenwirkungen statt einer Chronik literarischer Fakten oder einer Psychologie von Autoren... Danach, was jeder für das Lebendige hält, bestimmt sich seine besondere Geschichtsauffassung und seine Methode... Deshalb ist auch Methode nicht erlernbar und übertragbar, sofern es sich darum handelt darzustellen, nicht bloß zu sammeln.“¹⁾

Hier wird deutlich Bezug genommen auf die Einflußsuche der vergangenen Epoche, die die erforschten Einzelheiten als endgültige Tatsachen hinnahm, während erst durch die Deutung, durch die Kräfte, die in diesen Tatsachen wirksam waren, die wissenschaftliche Aufgabe abgeschlossen werden konnte. Gleichzeitig aber bedeutet dieses Buch eine Überwindung des essayistischen Stiles in der Literaturgeschichte; es handelt sich nicht etwa um geistvolle Beleuchtung einzelner Aspekte der Erscheinungen, sondern um den systematischen Aufbau einer geistigen Wirkung in voller Rundung aus der Erforschung und Erkenntnis ihrer Struktur heraus. „Die Geschichte Shakespeares in Deutschland ist vor allem das faßlichste und wichtigste Sinnbild für jenen Vorgang, durch welchen die

¹⁾ Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist. 2. Aufl. 1914. S. VII f.

schöpferische Wirklichkeit dem Rationalismus erst ausgeliefert, dann abgerungen und der deutschen Dichtung wieder fruchtbar gemacht wurde.“ Shakespeare als Stoff bei seinem Eintreten in die deutsche Geisteswelt, als Vorbild und Form dem deutschen Drama durch Lessing verbunden, als Gehalt gehoben im klassischen und romantischen Zeitalter von Herder angefangen bis zur Schlegel-Tiedckschen Übersetzung, das sind die großen Stationen auf dem Wege, der in Gundolfs Buch gezeigt wird. Aber gleichzeitig wird bei der Darstellung der Wirkung Shakespeares die innere Struktur der deutschen dichterischen Welt und Produktion im 17. und 18. Jahrhundert enthüllt; ein umfassendes Bild deutscher Geistes- und Dichtungsgeschichte entsteht, in dem die verschiedenen Kräfte, Sprache, Dichtung, Kritik, Theater, Publikum und Gesellschaft sich zusammenschließen und die Farbe des Lebens gewinnen, soweit sie dem geschichtsdeutenden Gegenwartsmenschen überhaupt erreichbar ist.

Die eigentliche epochemachende und umwertende Tat dieses Literaturhistorikers liegt auf dem Gebiete der Biographik. Drei Werke hat Gundolf auf diesem Gebiet bisher gegeben: Goethe, George, Kleist¹). Das erste steht schon durch den Gegenstand im Mittelpunkt und hat in seiner Einleitung die Grundrichtung des neuen Weges programmatisch formuliert. Die Methode der „Leben und Werke“ wird beiseite geschoben; diese hatte ihr Ziel darin erblickt, ein möglichst lückenloses Bild des Lebens- und Schaffensablaufes zu geben von Tag zu Tag, ja oft Stunde um Stunde in allen Details, in allen Intimitäten; Vorbilder, Anlässe, Aufdeckung der menschlichen Modelle, persönliche Stimmungen, Schicksale, Begegnungen waren erforscht und zur Biographie zusammengesetzt worden; dabei verlor sich auch in den bedeutendsten Leistungen die Fähigkeit, Wichtiges und Unwichtiges zu scheiden.

Hier setzt die auf das Wesentliche gerichtete Biographik Gundolfs ein. Sein Ziel ist, das geistige Porträt, die Gestalt eines schöpferischen Menschen zu geben, die Lebensstatsachen und die Leistungen zu deuten, in Zusammenhang zu bringen mit dem schöpferischen Willen des Genius. Hier wird nicht erzählt, was sich zwischen 1749 und 1832 ereignet hat, sondern das Ganze, die plastisch gesehene Gestalt ist der Ausgangspunkt, ihre Entfaltung und Wachstum ist das Thema. Goethes gesamte Gestalt ist die größte Einheit, worin deutscher Geist sich verkörpert hat.

¹) Vgl. auch Gundolf, Cäsar, Geschichte seines Ruhms. 1924.

Wie diese Einheit möglich wurde, ist zu untersuchen, und dafür ist der äußere Verlauf des Lebens, das Kuriose und Anekdotische, unwesentlich. Das Ewige und Absolute der Erscheinung wird herausgearbeitet, die einzigartige, unwiederholbare, nur ihr eigenes Maß tragende Gestalt. Aber nicht nur in der biographisch-methodischen Grundrichtung tritt er den älteren Auffassungen entgegen, sondern besonders schroff auch der historisch-philologischen Methode mit seiner Auffassung vom Dichtwerk. „Die Werke aber haben als abgelöste Gebilde ihre eigenen Formen, ihre eigenen Gesetze, sie haben keine darstellbare Entwicklung. Was man meist Entstehungsgeschichte eines Werkes nennt, ist etwas völlig anderes als Entwicklung. Was wir an Werken fassen und geschichtlich darstellen können, ist ein Machen, ein Hervortreten, nicht das Werden eines Gebildes: wir müssen uns bei den Werken an das Sein halten... für den Betrachter der Gestalt sind Leben und Werk nur die verschiedenen Attribute einer und derselben Substanz, einer geistig leiblichen Einheit, die zugleich als Bewegung und als Form erscheint.“¹⁾

Demnach ist nicht zu fragen, was hat der Dichter erlebt und was daraus in seinem Werk gemacht; solche Frage mag erlaubt sein bei den betriebsamen Talenten geringeren Grades. Denn echte Kunst erwächst nicht aus willkürlicher Beschäftigung, sondern aus einem ursprünglichen Zustand des Menschentums; somit sind die Werke nicht Abbildungen und Erläuterungen des Lebens, sondern Ausdruck, Gestalt, Form des Lebens selbst. Das Vorher und Nachher zwischen Erlebnis und Werk, ein Lieblingsgegenstand der historisch-philologischen Forschung, wird hier als Problem geleugnet.

Hatte Scherer zwischen Talent und Genie nicht unterschieden, sondern nur eine Gradverschiedenheit gelten lassen, so arbeitet Gundolf bei dieser Frage den Gegensatz scharf heraus. Das Genie verewigt sich im dichterisch-sprachlichen Gebild, das Talent „macht“ Literatur.

Die treibende Kraft aber dieses Goethebildes ist Ehrfurcht und Verehrung des in überzeitliche und übergeschichtliche Höhe versetzten vergöttlichten Menschen, der zum wegweisenden Führer erhoben wird, berufen, das ewige Lied vom tragischen Schicksal des heroischen Menschen zu künden. Sein und Werden — Bildung — Entsagung und Vollendung sind die Bausteine zu dieser Goethegestaltung. Für den, der in der wissenschaftlich-historischen Tat-

¹⁾ Gundolf, Goethe. Einleitung.

sache die Wirklichkeit sieht, muß dieses Bildnis höchst angreifbar erscheinen. Allzu sehr löst sich der Heros von der lebenspendenden Erde, Vergewaltigung und konstruktive Schematisierung, Widersprüche grundsätzlicher Art in der Darstellung selbst und höchst seltsame Abirrungen in Gedankenketten, denen auch der Willigste nicht mehr zu folgen vermag (z. B. im Abschnitt: Werther), treten greifbar in die Erscheinung. Das ist nicht anders möglich, wenn ein im Geiste geschautes Monument eines Menschen errichtet wird, dessen Erdenwirklichkeit noch zu greifen ist, aus der doch das Material zum Bau und zur Deutung entnommen werden muß.

Widersprüche und Gewaltigkeiten des Denkens sind nun einmal mit jeder großen Leistung verbunden, sie müssen als ein Teil des Werkes begriffen werden, nicht als ein Mittel, große, schöpferische Leistungen zu entwerten.

Gundolfs Goethe hat die Wissenschaft außerordentlich beschäftigt; der andersgeartete Eindringling hat eine Zeit lang die philologisch-historische Richtung gezwungen, still zu stehen und sich mit ihm auseinanderzusetzen. Ganz besonders lehrreich ist das Gundolf-Heft des „Euphorion“ (1921). Hier zeigt sich die große Erschütterung und Beängstigung, die das Werk bewirkt hat, sehr deutlich, und das Gesamtergebnis dürfte schwerlich so einfach liegen, wie es sich die Vorbemerkung denkt: „Eine gewisse Klärung ist erreicht, eine Einigung erzielt. Geläutert und gefestigt, weiteren Blickes und tieferen Sinnes können wir uns wieder in stiller Emsigkeit der historisch gerichteten Erforschung der älteren Literatur zuwenden, zu der dieses Buch in schroffsten Gegensatz getreten war“.

Von ganz besonderem Interesse in diesem Heft sind die Ausführungen Josef Nadlers, des anderen umwertenden Vertreters der gegenwärtigen Literaturwissenschaft, weil hier die beiden wissenschaftlichen Gegenpole in ihrer gegensätzlichen Stellung einander gegenüberreten. Seit Scherers Geschichte der deutschen Literatur ist Nadlers Werk: „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften“¹⁾ der erste großangelegte selbständige Versuch, das Ganze der deutschen Literatur zu bewältigen und von einer umfassenden Schau aus darzustellen. Naturgemäß mußte der zusammenfassende Versuch unter neuen Gesichtspunkten zahlreiche Gegner auf den Plan rufen, insbesondere aber dann, wenn ein solches Vorgehen überraschende und gelegentlich zu

¹⁾ 2. Aufl. 1. u. 2. Bd. 1923. 3. Bd. 1924. Vgl. auch Nadler, Die Berliner Romantik. 1921.

gewagten Konstruktionen führende Prinzipien aufstellte. Nadlers Grundeinstellung ist gewissermaßen eine Parallelerscheinung zu der Geschichtsdarstellung, die die deutsche Geschichte aus der der einzelnen Stämme bzw. Territorien herauswachsen läßt. Es wird der Anteil der Stämme am deutschen Schrifttum bestimmt, dadurch erhält der Begriff deutsche Dichtung einen außerordentlichen Farbenreichtum. Der Hilfsbegriff einer einheitlichen deutschen Dichtung und einheitlichen literarischen Geschehens erscheint dadurch als Fiktion. Die Grundlage, die die Dichtung in Art und Entfaltung bestimmt, ist der Stamm, eine Summe ursprünglicher, nicht zerlegbarer Gegebenheiten, die in jeweiligen schöpferischen Menschen in charakteristischer Weise verkörpert sind. Die Geschichtsphilosophie der Romantik ist in Nadlers Werk damit zu einer neuen Formulierung gelangt. War bei Gundolf das Genie Gegenstand und Kern der Betrachtung, so geht Nadler vom Stamm und der Landschaft als den bestimmenden Wirklichkeiten geistiger Wesenheiten aus; die Geschichte der Dichtung ist das Werk seelischer und geistiger Kräfte, die der Landschaft und dem Stamme innewohnen, die Leistung des einzelnen tritt zurück.

Die Wanderungen der Stämme und ihre damit verbundenen Schicksale, die seelischen Erschütterungen und die Kämpfe um Geltung, Dasein, Durchsetzung der eigenen Art, oder das Unterliegen unter der fremden bestimmen weiterhin Charakter, Denken und das schöpferische Handeln. Die zwei großen Gruppen der deutschen Stämme, die Altstämme links der Elbe und die Neustämme rechts davon, zeigen eine durchaus verschiedene Gestalt des literarischen Schaffens. Weit holt Nadler aus: Die antike Kultur, in den letzten Jahrhunderten des Imperiums getrennt, hat mit ihren beiden Hälften das neue Europa verschieden beeinflusst. Die Germanen erfuhren die Kulturmacht Westroms, die Slawen die Ostroms. Im deutschen Osten aber stießen beide aufeinander, und mit der allmählichen Germanisierung setzt die Rezeption der weströmisch-germanischen Kultur ein. Das Ergebnis war nach Nadler die Romantik. Die altgewohnten Begriffe klassisch und romantisch werden damit neugeprägt und umgewertet.

Als Renaissance bezeichnet Nadler eine oft wiederholte Form des geschichtlichen Werdens, das deutsche klassische Zeitalter ist die bisher letzte; es sind Bewegungen, die in den verschiedensten Schattierungen immer römisch-deutsche Wiedergeburt bedeuten.

Diese Bewegung vollzog sich im Raume der Altstämme. Die Neustämme aber hatten in jahrhundertlangem Kampfe die Körper rechts der Elbe deutsch gemacht und dann allmählich die Kultur der Altstämme übernommen. Diese ostdeutsche Kulturbewegung war der Abschluß der Besiedelung, jetzt erst war im Zeitalter der Romantik durch die Romantik der Osten endgültig deutsch geworden. Die Altstämme erleben ihre Hochblüte in der klassischen, die Neustämme in der romantischen Zeit. Wie die Renaissance ist auch die Romantik für Nadler keine Einzelerrscheinung, sondern die mit diesem Namen bezeichnete Bewegung und Erscheinung ist nur die letzte dieser typischen Erscheinungsformen, die der Versuch der Neustämme ist, den Kulturgeist der Altstämme sich dienstbar zu machen, wobei die slawische Gefühlswelt mit eingeschmolzen wird. Und nun sucht Nadler seine These zu stützen, von Hamann und Herder ausgehend zu Zacharias Werner, E. T. A. Hoffmann, Tieck, Schleiermacher; alle Persönlichkeiten und Leistungen treten in ein neues Licht; daß es dabei nicht ohne Gewalttaten abgehen kann, liegt auf der Hand. Aber Neuland wird doch gewonnen, insbesondere der Zusammenhang der Romantik mit der Mystik gewinnt eine außerordentliche Vertiefung. Denn die deutsche Mystik ist Nadler ganz besonders vertraut, und er hat ihre Bedeutung für das Wesen der deutschen Seele in einer Weise klarzulegen vermocht, die bisher unbekannt war.

Bei der Hervorhebung von Stamm und Landschaft handelt es sich aber nicht einfach um eine Literaturgeographie — eine solche allein in dem Umfang, wie bei Nadler, wäre schon eine gewaltige Leistung — sondern um eine wissenschaftliche Suche nach den Urgründen und Zusammenhängen kultureller und geistiger Wesenheiten. Ein großer Wurf, unvollkommen und häufig gewalttätig, wie es bei einem solchen Unterfangen nicht anders sein kann, aber ein Werk, das die tiefsten Probleme unserer Dichtung neu formuliert hat und dafür zugleich eine Lösung sucht. Die große Bedeutung, die Nadlers Standpunkt gerade für die Erkenntnis der Landschaft und der Heimatdichtung des 19. Jahrhunderts gewinnen muß, liegt auf der Hand, und er dürfte da berufen sein, die bisher über oberflächliche Klassifizierung kaum hinausgedrungene Betrachtungsweise entscheidend zu beeinflussen. — Neben den zahlreichen grundsätzlichen Neuorientierungen¹⁾, von denen

¹⁾ Korff, Geist der Goethezeit, 1. Bd. 1925. — Cyfarz, Erfahrung und Idee. 1921. — Strich, Deutsche Klassik und Romantik. 2. Aufl. 1924.

nur die beiden bedeutsamsten und entgegengesetztesten genannt wurden, hat die Literaturwissenschaft im alten Bereich mancherlei neue Wertung versucht und ihr Stoffgebiet erweitert.

Das Jahr 1832 ist nicht mehr die Grenze zwischen Wissenschaft und Journalistik; die Dichter des „silbernen Zeitalters“, wie Hebbel, Gottfried Keller, C. F. Meyer, Fontane werden in den Bereich der Forschung gezogen, selbst die letzte Epoche ist nach wissenschaftlichen Grundsätzen als Gesamtheit¹⁾ wie im einzelnen erforscht und dargestellt worden.

Nicht minder sind neue Wertungen bedeutsam geworden, z. B. auf dem Gebiet des 17. Jahrhunderts, das bisher im Schatten der wissenschaftlichen Behandlung lag. Eysarz, Gundolf und Nadler²⁾ haben hier ein ganz anders geartetes Bild entstehen lassen, die Dichtung des Barock aus der verächtlichen Betrachtung als leere Maché zu lebendigem Ausdruck des Zeitgeistes erhoben, selbst schöpferische, in die Zukunft weisende Kräfte aufgezeigt; aus einer „Verfallszeit“ beginnt eine lebensvolle Epoche zu werden.

Der Streit Benz-Burdach³⁾ hat die sogen. gotische Zeit in das Gesichtsfeld gerückt (13. bis 15. Jahrhundert), die von der Forschung vernachlässigt war. In programmatischer Formulierung wurde von Benz die nationale Bedeutung dieser Zeit zugespitzt, die Renaissance und die von ihr bedingte geistige und künstlerische Entwicklung als Irrweg, als „Verhängnis der deutschen Kultur“ bezeichnet. Die Kultur der Gebildeten wurde aufs schärfste angegriffen und als ewige und alleinige Quelle die Unmittelbarkeit der Volkskunst vor Augen gestellt, die vom eigentlichen Volksgeist beseelt ist, ihn ausdrückt, im Gegensatz zu dem Luxusprodukt der hohen Kunst, die nur einem kleinen Kreise verständlich ist. Spiele, Feste, Reime, Schwänke, Tanz, Legende, Volkslied und Märchen sind ebenso repräsentative Äußerungen der Volksseele als die Werke der großen Geister, ja sie sind der

¹⁾ v. d. Eeyen, Deutsche Dichtung in neuer Zeit. 1922. — Naumann, Die deutsche Dichtung der Gegenwart 1923. — Walzel, Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod 1919. — Dazu die bekannten älteren Werke von R. M. Meyer und Bartels. — Fehster, Frank Wedekind. 1920. Gerhart Hauptmann. 1922. — Kutscher, Frank Wedekind, 1 Bd. 1922. — Gundolf, George. 1920.

²⁾ Eysarz, Deutsche Barockdichtung. 1924. — Gundolf, Martin Opitz. 1923. — Nadler in seiner Literaturgeschichte.

³⁾ Benz, Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Kultur. 1915. — Burdach, Deutsche Renaissance. 2. Aufl. 1918.

eigentliche Ausdruck der Kultur des Volkes. Burdach hat manche Irrtümer und schiefen Zuspitzungen dieser Gedankengänge widerlegt, insbesondere die willkürlichen Formulierungen dessen, was deutsch und undeutsch im Gange der deutschen Dichtung sei. Im Streitprogramm der Meinungen aber sind die Gedanken der Benz'schen Schriften bezeichnend für eine starke Bewegung unserer Zeit.

Die Formen des Unterrichts.

Die Unterrichtsliteratur ist bisher der veränderten Lage der Wissenschaft nur wenig gefolgt; die aus dem 19. Jahrhundert überkommenen Formen herrschen noch durchaus. Die für die Zwecke des Unterrichts verfaßten Literaturgeschichten sind mehr oder weniger von Scherer abhängig und zielen häufig auf die Vermittlung einer viel zu reichlich bemessenen Menge von Dichternamen und vergessener, für uns heute unlebendiger Werke. Es kann nicht Aufgabe des Unterrichts sein, einen gedrängten Auszug der Literaturgeschichte und ihrer entwicklungsgeschichtlichen Tatsachen zu geben, zumal da die alte entwicklungsgeschichtliche Auffassung der vergangenen Zeit heute ernstlich in Frage gestellt wird. Dann aber muß nunmehr allen Ernstes die Forderung durchgesetzt werden, alles Unlebendige aus dem Unterricht wegzulassen, auf alle Gegenstände zu verzichten, die ein bloßes Wissen bedeuten, und denen kein Bildungs- oder Erziehungswert innewohnt. Vor allem aber soll keine literaturgeschichtliche Betrachtung angestellt werden, wenn die dazu gehörigen Dichtwerke nicht gelesen sind; nur was vom Schüler erarbeitet werden kann, darf Gegenstand des deutschen Unterrichts sein. Abgeleitetes Wissen, aus zweiter Hand übernommen, führt zur Halbbildung; nur was aus der Quelle geschöpft und genährt wird, gewinnt einen Lebenswert: Grundsätze, die in der Theorie nicht bestritten werden, in der praktischen Durchführung aber häufig viel zu wünschen übrig lassen.

Neben der in der Luft hängenden literaturgeschichtlichen Unterweisung hat ein pädagogisches Moment verheerend auf den deutschen Unterricht gewirkt: die auf Herbart aufgebauten Theorien und deren rücksichtslose, schematische Anwendung auf künstlerische Gegenstände. Was dem Lehrer in der Literatursatire und Polemik immer wieder zum Vorwurf gemacht wird, ist die Zerstörung der künstlerischen Schönheit in der Schule, zu der die

formal- und Normalstufenpädagogik das eigentliche lebensgefährliche Rüstzeug geliefert hat. Sie hat zu jener Einschlachtung aller Dichtwerke ohne Ansehen der Person nach den immer gleichen Grundsätzen geführt, die in den meisten unserer gangbaren deutschen Unterrichtsunterweisungen ihr Unwesen treibt. Die Schulbegriffe: Vorbereitung, Vertiefung, Erläuterung, Gedankengang, Würdigung, Vergleiche, moralische Auswertung usw., sind gewiß nicht einfach wertlos, und sie werden besonders auf der Unter- und Mittelstufe immer cum grano salis genommen brauchbar sein, auf der Oberstufe aber sollte grundsätzlich alle schematische Zubereitung ausgeschaltet werden. Das Eigenrecht und der Eigenwert jedes künstlerischen Gebildes erfordert auch individuelle Behandlung im Unterricht. Regeln lassen sich nicht aufstellen. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nie erjagen“ gilt hier in vollem Umfange.

Ganz besondere Auswüchse hat die „didaktische Behandlung“ auf dem Gebiet des Dramas gezeitigt und insbesondere, soweit Schiller Gegenstand und Opfer der pädagogischen Kunst war, den deutschen Unterricht in weiten Kreisen des gebildeten Deutschlands in Verruf gebracht. Lessings Erörterungen und Freytags „Technik des Dramas“ haben hier die Methode der Didaktik des Dramas bestimmt.

Freytags Buch ist bestimmt durch seine Auffassung vom Wesen der geschlossenen Handlung, die für ihn der Kern des Dramas ist, und deren Bedeutung er in einer Zeit dramatischer Verwilderung von neuem in den Mittelpunkt rückte. Von der Bühnenwirksamkeit her stellt er die Gesetze des Dramas auf, nicht etwa aus den Notwendigkeiten der Tragik oder Komik oder aus irgendwelcher tiefer Einsicht in das Wesen der tragischen Erschütterung. Eine Fülle richtiger Beobachtungen über Aufbau der Handlung, über die entscheidenden dramatischen Momente enthält das Buch, aber seine Grundsätze sind nur in engbegrenztem Rahmen anwendbar, auf das deutsche klassische und klassizistische Drama. Auf den größten Dramatiker neuerer Zeit, auf Shakespeare, paßt diese Auffassung des Dramas schon nicht mehr, von den modernen Formen ganz zu schweigen. Es mußte naturgemäß zu groben Irrtümern und argen Mißgriffen führen, wenn auf solchem engen Regelschema die schulmäßige Behandlung aufgebaut wurde. Wer die lange Reihe der Aufgabebücher und Erläuterungen aller Art nachprüft, kommt zu dem Ergebnis einer Eintönigkeit der Auffassung, die

in grellem Widerspruch zum Reichtum und zur Vielsältigkeit der Gegenstände steht. Immer wieder ist es der Aufbau der Handlung, der sogen. Gedankengang, etwas, das im großen Drama überhaupt nicht vorhanden ist, technische Einzelheiten, Charakteristik der Personen, die beim Schüler fast immer auf eine Verbürgerlichung des Heroischen hinauslaufen muß¹⁾, Auffindung der Motivierungen, moralische Auswertung, die Frage nach der tragischen Schuld, die von den Schuldriechern spielend auch im König Ödipus und König Lear festgestellt wird. Besonders sind die Vergleiche vom Äbel, die (bei Aufsatzübungen besonders beliebt) Unvergleichbares zum Vergleich zwingen auf Grund trivialer äußerer Ähnlichkeiten, z. B. „Gudrun und Nausifaa, zwei Königstöchter am Meeresstrand“ oder „Zwei deutsche Wachtmeister nach Minna von Barnhelm und Wallensteins Lager“. Solche Dinge führen völlig vom Gegenstand ab, von der Vergegenwärtigung des geschlossenen und lebendigen Kunstwerkes.

Man hat verschiedene Wege eingeschlagen, um dem Schüler auf der Oberstufe deutsche Dichtung und ihre Geschichte nahe zu bringen. Die gebräuchlichsten Formen sind folgende:

1. Lektüre der Werke, gegebenenfalls mit einem Lebensbild des jeweiligen Dichters ohne geschichtlichen Zusammenhang, aber der jeweiligen Reife des Schülers angepaßt. Der pädagogische Vorzug solchen Verfahrens ist unverkennbar, aber der Verzicht auf den Zusammenhang steht im Widerspruch zu der Forderung einer Einheit des gesamten Unterrichts und eines geschlossenen Bildes deutscher Dichtung und Bildung. Die losgelösten Lebensbilder aber, die eine allgemeine Grundlage für das Verständnis schaffen sollen, hängen beziehungslos im Raum und pflegen zudem bei Größen zweiten und dritten Grades oft nur äußerliche Kenntnisse zu sein, die keinen erzieherischen oder bildenden Wert besitzen. Die Gefahr zusammenhanglosen Einzelwissens ohne Gesamtanschauung ist dabei außerordentlich groß.

2. Nicht selten wird die Lektüre wie im ersten Fall der jeweiligen Reife ohne Rücksicht auf sonstigen Zusammenhang angepaßt, daneben dann aber losgelöst die sogen. Literaturgeschichte betrieben, die nur gelegentlich zu der Lektüre in innere Beziehung tritt. Als Beispiel möge hier der Plan einer preussischen Anstalt stehen:

¹⁾ Z. B. „Wallensteins Sturz, ein abschreckendes Beispiel vor dem Spiele mit bösen Neigungen, eine Mahnung, sofort dagegen einzuschreiten“. (Heinze-Schröder, Wallenstein, 7. Aufl., S. 45.)

O II. Mittelhochdeutsche Dichtungen, Götz, Hermann und Dorothea, Maria Stuart; Storm, Schimmelreiter. Literaturgeschichte bis 1500.

U I. Macbeth, Wallenstein, Iphigenie, Agnes Bernauer, Schillers und Goethes Gedankenlyrik; Storm, Söhne des Senators. Literaturgeschichte bis 1800.

O I. Faust, Herodes und Mariamne, Prinz von Homburg, Das goldene Vlies, König Lear, Nathan; Hauptmann, Weber. Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts.

3. Vielerorts hat sich die Übung durchgesetzt (die durch eine Reihe Hand- und Schulbücher gestützt wird), engste Verbindung zwischen Lektüre und Literaturgeschichte herzustellen. Diese Verbindung wird dadurch gewonnen, daß die Dichtwerke in den Gang der literaturgeschichtlichen Betrachtung eingegliedert werden. Dabei rückt die Gefahr nahe, daß die geschichtliche Darstellung die Oberhand gewinnt und das Dichtwerk nur als Beispiel erscheint, wodurch der wahre Sachverhalt umgekehrt und das Bildungsziel dem Wissensziel aufgeopfert wird. Mangel an Zeit und praktische Schwierigkeit in der Beschaffung der Texte führen dazu, daß Einzelproben aneinandergereiht werden, die niemals imstande sein können, eine lebensvolle Vorstellung zu vermitteln, und die das Lebensrecht des Dichtwerkes als Ganzes zertrümmern. Es ist die zum Unterrichtsziel erhobene Chrestomathie, die im gegenwärtigen Unterrichtsbetrieb zur Zeit an Raum zu gewinnen scheint, obgleich sie dem heutigen Ringen nach Vertiefung der Bildung entgegenwirkt. Denn der Schwerpunkt des Unterrichts wird dabei zugunsten des literaturgeschichtlichen Wissens verschoben, Formung und Bildung des Geistes, das eigentliche Ziel des deutschen Unterrichtes, muß dabei verkümmern. Insbesondere haben darunter die Dichter des 14. bis 18. Jahrhunderts zu leiden, von denen viele mit einem ganzen, charakteristischen Werk nicht zur Geltung kommen können, und deshalb aus Gründen sogen. „allgemeiner literarischer Bildung“ mit unzureichenden Teilen „vertreten“ sind, statt daß man wegläßt, was nun einmal nicht zu verlebendigen ist.

4. In den letzten beiden Jahrzehnten hat dann die Richtung in Wort und Schrift stark an Boden gewonnen, die die Dichtung unter dem Gesichtswinkel der Deutschkunde und vertiefter der Kulturkunde betrachtet wissen will. Eine Auseinandersetzung mit der „Deutschkunde“ begegnet deshalb erheblichen Schwierigkeiten, weil der Begriff noch keineswegs geklärt und zudem in sich

selbst widerspruchsvoll ist. Ein edles und ideales Ziel schwebt vor: den Schüler in die Gesamtheit der deutschen Kultur einzuführen und durch dieses Bild zu erziehen und zu bilden. Freilich erscheint dieses Ideal oft recht verzerrt. Die elementare Schwierigkeit liegt schon darin, daß dieses Ziel enzyklopädisch ist und damit eine Unterrichtsauffassung, die hinter uns liegt, unter anderem Namen wieder zur Geltung bringen möchte. In vielen programmatischen Äußerungen der deutschkundlichen Richtung tritt mehr oder weniger verhüllt der Gesichtspunkt eines umfassenden Wissens aus der Kultur- und Geistesgeschichte unseres Volkes zutage, der sich häufig denkbar weit von einer vertieften Bildungsauffassung zugunsten einer öden Vielwisserei entfernt¹⁾. Die Frage, die immer wieder gestellt wird, ist die: Was muß der Mensch noch wissen, wo sind die sattem bekannten „Löcher“ in den Kenntnissen, die ausgefüllt werden müssen, um durch eine möglichst ausgedehnte Addition ein Ganzes herzustellen und ein Gesamtbild von deutscher Art und Kunst zu vermitteln? Bildung aber verlangt Durchdringung, Konzentration, Form, nicht möglichst vielseitiges Wissen aus der deutschen Altertumsfunde und Kulturgeschichte. Nicht durch Aneinanderreihung passender Materialteile hat Phidias seine Athena geschaffen. Was in der Seele entwicklungsfähig ist, kann allein lebendige Gestalt gewinnen, nicht die Fülle der außerhalb liegenden Objekte. Die bewegliche Klage, daß im Unterricht, besonders im deutschen, nicht die verwandten Gebiete, Philosophie, Musik, bildende Kunst, zur Geltung kommen, und daß dadurch ein wesentliches Bildungsziel nicht erreicht wird, ist weit verbreitet, aber dennoch ein pädagogischer Irrtum. Forderungen stellen war immer sehr einfach, sie zu verwirklichen aber ein anderes Ding. Am deutlichsten zeigt es die Philosophie, weil hier jede Oberflächlichkeit sofort in die Augen springt. Die tiefgreifende Verbundenheit der Dichtung mit der Philosophie ist eine eherne Tatsache; gleichwohl ist die Übertragung diesbezüglicher wissenschaftlicher Erkenntnisse auf den Unterricht, von einigen Ausnahmen abgesehen, eine bare Unmöglichkeit. Die Fassungskraft und die im allgemeinen nicht ausreichende Reife des Schülers sind ein nicht wegzuräumendes Hindernis. Und damit, daß charakteristische Gedanken bestimmter Philosophen vorgetragen werden, also abgeleitetes, leblos gewor-

¹⁾ Vgl. z. B. Preiß, Deutschkundlicher Lehrplan 1922 und Lehrplanelntwurf für das deutsche Gymnasium 1922.

denes Wissen, ist es nicht getan. Erst wenn die Möglichkeit geschaffen werden könnte, geeignete philosophische Schriften im Text zu lesen, ließe sich über diese Sache reden. Bis dahin aber hat es noch gute Weile.

Auch auf dem Gebiete der Musikgeschichte werden neuerdings die weitgehendsten Forderungen aufgestellt. Der Schüler soll vertraut werden mit den Meistern der Musik, die er in organische Beziehung setzen soll zu allgemeinen Strömungen des Kulturgeistes und zu parallelen Erscheinungen in den anderen Künsten. Die Zahl der Meister, deren Kenntnis verlangt wird, ist meist recht groß und pflegt alle bedeutenderen Namen zu umfassen von J. S. Bach bis Richard Strauß. Sogar einzelne musikgeschichtliche Tatsachen wären aufzuzeigen, z. B. wie Mozart den italienischen Stil in der Oper überwand. Was auf diesem Gebiet gefordert wird, setzt die reichste Erfahrung eines musikalischen Menschen voraus, der sich in einer größeren Spanne seines Lebens, erfüllt von ganz besonderer Hingabe, diese Dinge angeeignet hat. Tatsächlich wird eine ernste Erarbeitung solcher musikgeschichtlicher Erkenntnisse auch von den dogmatischen Vertretern dieser Richtung selten versucht, weil die unterrichtlichen Voraussetzungen und Hilfsmittel gar nicht beschafft werden können; man begnügt sich mit fogen. „Hinweisen“, also mit Worten ohne lebendigen Inhalt. Die Pädagogik der „Hinweise“ aber ist eine der scheinbar geistvollen unterrichtlichen Künste, die nur Oberflächlichkeit erzeugen kann und die Gefahr in sich birgt, daß der Schüler ein Aperçu sich einprägt und dabei eine Erkenntnis gewonnen zu haben glaubt.

Günstiger steht es mit der Einbeziehung der bildenden Kunst; hier ist der Unterricht nicht nur auf das abgeleitete Wort angewiesen, sondern hat die große Hilfe der Reproduktionen, bei denen aber schließlich nur mit der suggestiven Kraft des begleitenden Worts eine Wirkung erzielt werden kann, die eine gewisse Vorstellung des Originals vermittelt. Ein zweiter Vorzug gegenüber der Philosophie liegt darin, daß der Unterrichtsgegenstand dem Verständnis des Schülers angepaßt werden kann. Worauf es bei der extremen deutschkundlichen Einstellung ankommt, mag am Beispiel der Romantik erläutert werden. Die Voraussetzung ist unanfechtbar: Die Romantik ist keine ausschließlich literarische Erscheinung, sondern eine geschlossene Gesamtheit innerhalb der deutschen Kultur, eine auf alle geistigen und künstlerischen Gebiete

übergreifende Lebensmacht, eine Gestalt des Lebens. Deshalb wäre zur Verdeutlichung notwendig die romantische Philosophie, Fichte, Novalis, Schelling, Hegel, die nicht nur eine Parallelerscheinung, sondern ein innerlich verbundener Teil des Ganzen ist. Auch die Naturwissenschaften sind stark durchdrungen vom romantischen Geist: so Biologie, Medizin, Geologie, Naturmystik und Naturphilosophie. Die Auffassung der gesellschaftlichen Mächte, Staat, Familie, Ehe, Liebe zeigen das eigentümliche romantische Licht; das Religiöse erfährt eine tiefe und weitgreifende Neubelebung. Malerei und Musik haben gleichfalls ihr romantisches Zeitalter. Aus dieser Tatsache wird gefolgert, daß alle diese Erscheinungen Gegenstand des Unterrichts werden müßten zu dem Ziel, dem Schüler ein Gesamtbild der Romantik zu vermitteln. Abgesehen davon, daß bei keiner Schulgattung die erforderliche Zeit für solche Ziele zur Verfügung gestellt werden kann, wenn auch nur einigermaßen tieferes Erfassen angestrebt wird, ist auch das Ziel selbst höchst anfechtbar. Hier wird der Historismus in seiner äußersten Konsequenz zum Ziel erhoben, in einer Zeit, in der diese Betrachtung der Dinge sich in zersetzender Krise befindet. Ein romantisches Werk mit aller Hingebung zu durchleben und sich zu eigen zu machen, kann Leben geben und den Geist weiten; ein nach allen Seiten ausgebautes Kulturbild bleibt ein Museumsstück für antiquarische Geschmädler.

Plan des Lehrganges.

(Die Zahlen in Klammern geben die Mindeststundenzahl an. Die Stücke in edigen Klammern können in Wegfall kommen, wenn Mangel an Zeit oder andere zwingende Gründe dies erforderlich machen.)

1. Jahrgang (Obersekunda).

I. Das Nibelungenlied.

- (3) 1. Sprachgeschichte (Ausgehen von der Mundart); Klaus Groth, Das Dörrp in Snee; Hebel, Sonntagsfrühe; ein Dichter des jeweiligen heimischen Dialekts; die Lautverschiebungen.
- (5) 2. Mittelhochdeutsche Grammatik und Metrik durch Interpretation der 6. Aventiure des Nibelungenliedes.
- (16) 3. Nibelungenlied 1. Hälfte.
- (2) 4. Siegfried nach der Edda: Lied vom Drachenhort, [Vogelweissagung], [1] Erweckung der Walküre, [älteres Sigurdlied].
- (12) 5. Nibelungenlied 2. Hälfte.
- (3) 6. [Edda: Altes Atlilied]; die Sage in der Dichtung des 19. Jahrhunderts: Hebbel, Wagner, [Ibsen].
- [2] [7. Das Gudrunlied (Schülerreferat)].

II. Die Zeit des germanischen Heldenliedes.

- (3) { 1. Das gotische Vaterunser.
2. Merseburger Zaubersprüche.
3. Hildebrandslied und jüngerer Hildebrandslied.
(2) [2] 4. Waltharilied [Scheffel, Ekkehard (Schülerreferat)].

III. Die höfische Epik.

- (2) 1. Der keltische Kultureinfluß: die älteste Zeit am Oberrhein, Lehnswörter; Die irischen Mönche; die matière de Bretagne.
(8) 2. Wolfram von Eschenbach, Parzival; Auswahl aus 3, 5, 6, 9, 10.
[5] [Die Gral- und Artus Sage im 19. Jahrhundert: Immermann, Merlin; Wagner, Parsifal, Lohengrin; Vollmoeller, Parzival; Stucken, Gawan (Schülerreferate)].
[1] [3. Gottfried von Straßburg, Tristan und Isolde (Schülerreferat nach Herß)].
[1] [4. Wernher der Gärtner: Meier Helmbrecht (Referat)].
[1] [5. Die Ritterzeit in der Darstellung der Romantik].
(2) 6. Cervantes. Don Quixote (Referat).

IV. Die Spielmannsdichtung; Tierepos.

- (1) 1. [Die Spielleute: carmina burana, floret silva nobilis, möchte zerspringen mîn herze mir gar.] Sankt Peter und der Spielmann (nach Herß).
(2) 2. Goethe, Reineke Fuchs.

V. Die höfische Lyrik.

- (2) 1. Der provenzalische Minnesang: [Heyse, Nach der Kammer meiner Lieben]. Uhland, Sängerkrieg: Eingang, Rudello [der Kastellan von Conci, Dante; Heine, Geoffroy Rudel].
[1] 2. Kürenberg: ich zôch mir einen valken, [ich stuont mir nehtint späte].
(12) 3. Walther von der Vogelweide: der rîfe tet den kleinen vogelen wê, sô die bluomen ûz dem grase dringent, nemt frouwe disen kranz!, wol mich der stunde, under der linden, owê hovelichez singen, ich saz ûf eime steine, ich hôrte ein wazzer diezen, ich sach mit mînen ougen, diu krône ist elter, kûnc Constantîn der gap sô vil, ahî wie kristenliche, sît willekomen hêr wirt, ich wolt hêrn Otten milte, ich hân mîn lêhen, ir sult sprechen willekomen, nieman kan mit gerten, frô Werlt ir sult dem wirt sagen, allerêrst lebe ich mir werde, owê war sint verschwunden.
(1/2) 4. Neidhart: rûmet ûz die schâmel.
(1) 5. Freidank: kleine Auswahl.
[1/2] 6. Wagner: Tannhäuser; [Keller: Hadlaub] (Schülerreferate).
(2) 7. Der Meistergesang (im Anschluß an Wagners Meistersinger).

VI. Das Drama des Mittelalters.

- (1) [1] 1. Lateinische Osterfeier, Osterspiel; Passionspiel.
[1] { 2. Fastnachtspiel (Kaiser und Abt).
3. Hofmannsthâl, Jedermann (Schülerreferat)].

VII. Dante, Die göttliche Komödie.

- (6) $\left\{ \begin{array}{l} 1. \text{ Hölle.} \\ 2. \text{ Fegfeuer.} \\ 3. \text{ Paradies.} \end{array} \right.$

2. Jahrgang (Unterprima).

I. Humanismus und Renaissance in Italien.

- (1) 1. Begriff des Humanismus und der Renaissance.
[4] 2. [Petrarka, de contemptu mundi (Auswahl); Sonett 46, 142, 259, 268. A. W. Schlegel, das Sonett; Goethe, Das Sonett, Natur und Kunst; Platen, Das Sonett an Goethe.]
(5) 3. Shakespeare, Der Kaufmann von Venedig. Die italienische Renaissance-novelle; Shakespeare und die Renaissance.
(2) 4. Die italienische Renaissance in der deutschen Dichtung des 19. Jahrhunderts. C. F. Meyer, Die Hochzeit des Mönches;
[1] [Hofmannsthal, Der Tod des Tizian].

II. Humanismus und Reformation in Deutschland.

- (1) 1. Der deutsche Humanismus.
(1) 2. Luther, Die Bibelübersetzung; Das Kirchenlied.
(1) 3. Die Streitsliteratur: Hutten, Ein neues Lied. Murner, Von dem großen lutherischen Narren (Referat).
(3) 4. Hans Sachs, St. Peter mit der Geiß; Goethe, Legende vom Hufeisen.
[1] [Volkslied vom Landsknecht auf der Stelzen; Münchhausen, Die alten Landsknechte; Sachs, St. Peter mit den Landsknechten im Himmel.]
Sachs, Die ungleichen Kinder Eva; Der ins Paradies fahrende Schüler.
Goethe, Hans Sachsens poetische Sendung.

III. Opitz und sein Jahrhundert.

- (1) 1. Die Sprachgesellschaften. Opitz, Buch von der deutschen Poeterei (Referat).
(4) 2. Grimmelshausen, Simplicius Simplicissimus.
[1] [3. Die Dichtung der Barockzeit.]

IV. Schiller, Wallenstein.

(10)

V. Aufklärung und Rokoko.

- (1) $\left\{ \begin{array}{l} 1. \text{ Voltaire in Deutschland.} \\ 2. \text{ Gottsched, Kritische Dichtkunst (Referat).} \end{array} \right.$
(1) 3. Anakreontik: Uz, Die Liebesgötter; Klopstock, Das Rosenband; Goethe, Mit einem gemalten Band.
[1] [4. Schäferdichtung: Goethe, Die Laune des Verliebten].
(2) [2] 5. Wieland; Oberon, [Die Abderiten].

- [1] [6. Friedrich der Große: De la littérature allemande].
 (1) 7. Gellert: Der Maler, Die Ehre Gottes aus der Natur.

VI. Klopstock und Lessing.

- [1] [1. Bodmer, Breitinger (Referat)].
 (2) 2. Klopstock: Frühlingsfeier, Die frühen Gräber, Dem Unendlichen,
 [1] Mein Vaterland. [Der Göttinger Hain].
 3. Lessing.
 (5) Winckelmann. Saokoön.
 (4) Minna von Barnhelm.
 (12) Das Problem der Tragödie: Shakespeare: Hamlet, Hamburgische
 Dramaturgie; Emilia Galotti.
 (3) Die theologischen Kämpfe, Nathan der Weise.
 [1] 4. [Goethe: Dichtung und Wahrheit, 7. Buch].

VII. Sturm und Drang.

- (7) 1. Shakespeare, König Lear.
 (1) 2. Rousseau.
 (15) 3. Drama: Herder, Shakespeareaufsatz; Goethe, Götz; Schiller,
 [2] Räuber, Kabale und Liebe [Don Carlos].
 (5) 4. Lyrik. Hamanns und Herders Sprachphilosophie; Herder,
 Ossianaufsatz; Goethe, Heidenröslein, König in Thule, [Mai-
 [2] lied, Wanderers Sturmlied, Ganymed]; Prometheus; Schiller,
 Melancholie an Laura [Hymne an den Unendlichen].
 [1] (3) 5. Goethe: [Elysium], Werther.
 [1] [6. Sturm- und Drangzeit].

3. Jahrgang (Oberprima).

I. Das Klassische Zeitalter: Die Antike in der deutschen Dichtung und Bildung.

- (13) 1. Goethe: Dichtung und Wahrheit (Buch [1], 2, 3, [4], [6], 9, 10
 [8] 11, [12, 13]; Italienische Reise; Ilmenau; Iphigenie; [Tasso],
 Hermann und Dorothea.
 (8) 2. Schiller: [Die Götter Griechenlands]. Kant. Schillers Briefe
 über die ästhetische Erziehung (6, 10, 16, 27); das Ideal und
 das Leben; Der Spaziergang; [über naive und sentimentalische
 [10] Dichtung]; Braut von Messina, [dazu: Sophokles, König Odipus;
 Zacharias Werner, 24. Februar; Platen, Verhängnisvolle Gabel].
 (2) 3. Goethe-Schiller: [Briefwechsel], Xenien, Epilog zu Schillers
 [1] Glocke.
 (1) [1] 4. Hölderlin: Hyperions Schicksalslied; [Archipelagus].
 [1] [5. W. v. Humboldt: Die ästhetische Humanität].

II. Die Romantik.

- (4) 1. Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre; Friedrich und August
 Wilhelm Schlegel, Begriff der klassischen und romantischen
 Literatur.

- (1) 2. Novalis, Hymnen an die Nacht. Wendung der Romantik zum Mittelalter und zur Mystik.
- (3) [1] [3. Tieck, Der blonde Eckbert]. Volks- und Kunstmärchen.
4. E. T. A. Hoffmann, Der goldene Topf; [Eichendorff, Taugenichts].
- (1) 5. Des Knaben Wunderhorn; Das Volkslied im Wandel der Jahrhunderte.
6. Das romantische Lied.
- (4) Brentano; Die lustigen Musikanten, Sprich aus der ferne; Eichendorff, Mondnacht, Morgengebet; Uhland, Frühlingsglaube (vgl. 1. Jahrg. V. 1); Kerner, Wanderlied; Mörike, Verborgeneheit, Er ist's, Schön Rothraut, Gesang Weylas.
- (1) 7. Görres, Einleitung und Nachwort zu den Volksbüchern.
- [1] 8. [Heine: Die Grenadiere, Die schlesischen Weber, Seegespenst.]
- [1] 9. Die klassisch-romantischen Epigonen: Geibel, Der Bildhauer des Hadrian; Heyse, Der letzte Centaur].

III. Das Drama des 19. Jahrhunderts.

- (4) [2] 1. Kleist, Prinz von Homburg, [Der zerbrochene Krug].
- [3] [2. Grillparzer, Das goldene Vlies].
- (5) 3. Heibel: seine Theorie des Dramas; Herodes und Mariamne,
- [4] [Maria Magdalene, Demetrius, dazu Schillers Demetriusfragment].
- (7) 4. Naturalismus und soziales Drama: Ibsen, Volksfeind; Hauptmann, Weber.
5. [Das Weiterleben der Romantik: Wagner, Studien, Hofmannsthal (vgl. 1. Jahrgang I 6, III 2, VI 3, 2. Jahrgang I 4).]

IV. Die Meister der erzählenden Dichtung.

- (1) 1. Jean Paul, Doktor Katzenbergers Badereise.
- (3) 2. Gottfried Keller, Die drei gerechten Kammacher, Romeo und Julia auf dem Dorfe.
- (1) 3. Wilhelm Raabe, Der Hungerpastor (Referat).

V. Volk, Heimat und Landschaft; Gesellschaft.

- (1) 1. Lenau, Schiffslieder; Eilencron, Heidebilder.
- (1) 2. Reuter, Ut mine Stromtid (Auswahl oder Referat).
- [1] (1) 3. Gotthelf, [Uli der Knecht (Schülerreferat)]; Elsi die seltsame Magd.
- [1] [4. Ludwig, Die Heiteretei (Schülerreferat)].
- (1) 5. Stifter, Das Heidedorf (Schülerreferat).
- (1) 6. Storm, Der Schimmelreiter.
- [1] [7. Rosegger, Schriften des Waldschulmeisters (Schülerreferat)].
- (4) 8. Freytag, Soll und Haben (Schülerreferat); Fontane, Frau Jenny Treibel; Th. Mann, Die Buddenbrooks (Referat). Historische Erzählung, vgl. 1. Jahrgang II 4 (Scheffel) und 2. Jahrgang I 4 (C. F. Meyer).

VI. Nietzsche und seine Wirkung; Die Gegenwart.

- (2) [1] 1. Nietzsches Kulturphilosophie, [Zarathustra (Referat)].
(1) 2. Dehmel, Die Harfe; Manche Nacht; Entelied.
(2) 3. George, Sporenwache, Nun säume nicht die Gaben zu erhaschen.
Der Hügel, wo wir wandeln, liegt im Schatten, Dante und das
Zeitgedicht, Eingang.
(2) 4. Kriegsdichtung: Südermann, Reiterlied; Bröger, Bekenntnis;
Warnke, Dem deutschen Knaben; George, An die Toten.
(1) 5. Der Expressionismus und seine Wirkung auf die Dichtung:
[1] v. Unruh, Ein Geschlecht (Referat); [Kaiser, Gas (Referat)].

VII. Goethe, Faust.

(14)

Grundsätze und Voraussetzungen.

Die Ausführungen über die Wandlungen der Literaturwissenschaft sollten den Blick auf die Ausgangspunkte einer Reihe von Aufgaben lenken, die sich heute für den Unterricht ergeben. Spranger hat in seinem Vortrag 1921¹⁾ in Jena die Frage Geisteswissenschaften und Schule behandelt. Er geht davon aus, daß die Einsicht in Menschenformen und Kulturzusammenhänge den Unterricht beherrschen müsse, daß die Philologie im engeren Sinne sich überlebt hätte, weil das Verstehen sich nicht im Sprachlichen erschöpft. Die Andacht vor dem Unbedeutenden sei seit Nietzsche nicht mehr die Grundstimmung einer in Erregung geratenen Welt. Die bewegte Welt des Geistes und der Raum der Geschichte ist zu durchleuchten nach festen Formen, nach verständlich-gesetzlichen Gebilden, nach „Lebensformen“, wie Spranger eines seiner Bücher überschrieben hat. Ziel des Unterrichts wäre somit die Erfassung der großen und ewigen Gestalten des Menschentums, und der Kampf gegen die allgemeine Verflachung und Geistesentartung, die Mechanisierung und die Herrschaft des Schlagwortes auf allen Gebieten.

Was der Mensch im Totalgefüge seiner Kräfte ist, seine Entfaltungsmöglichkeiten, seine Wirklichkeiten und seine je erreichten Gipfel, das ist der Kern der Frage. In der Literatur bedeutet

¹⁾ Spranger, Der gegenwärtige Stand der Geisteswissenschaften und die Schule. 1922.

dies im besonderen die Darstellung des inneren Gefüges der Persönlichkeit und der Werke in Bau und Äußerungsformen. Lebensformen und dichterische Gestaltung müssen an die Stelle der Biographie und Literaturhistorik treten. Die Zurückführung des geistigen Inhaltes einer Epoche auf eine typische Denkweise, z. B. Rationalismus, Pietismus, Realismus, Individualismus führt zur Erziehung zum Glauben an Schlagworte und verflachende Termini; diese Begriffe erhalten nur Leben, wenn sie von Persönlichkeiten getragen werden, weil nur in der Persönlichkeit Geistiges Wirklichkeit werden kann. Ähnliches gilt von der Übung, den Menschbegriff ganzer Epochen starr zu formulieren, etwa euklidischer, gotischer, Renaissance-mensch.

Die Ausführungen Sprangers zielen also dahin, den engen Zusammenhang der Schule mit dem gegenwärtigen Stand der Geisteswissenschaften in fruchtbare Beziehung zu setzen. Und wenn auch die für Spranger sich ergebenden Forderungen in vielem zu hoch gestellt sein mögen und mehr ein fernes Ideal bedeuten, so enthalten sie doch, was im Rahmen des Unterrichts an der Zeit ist: nicht mehr in jedem Quark seine Nase zu begraben, sondern vom Himmel die schönsten Sterne zu holen und von der Erde jede höchste Lust, mit Goethe gesprochen. Was in der Schule versäumt oder verfehlt worden ist, kann im Leben nur in seltenen Fällen nachträglich erworben werden.

Und nun zu den Grundsätzen des vorliegenden Lehrplanes selbst. In jedem Jahrgang ist eine der ewigen Dichtergestalten zum Ziel oder Mittelpunkt gemacht, Dante, Shakespeare, Goethe, der große Dreiklang der neueren Dichtung, wie es Friedrich Schlegel formuliert hat: Dante als der Inbegriff des universalen Mittelalters, Shakespeare als die erlösende Kraft der deutschen Dichtung im 18. Jahrhundert, Goethe als die vollendete Verwirklichung deutschen Geistes und deutscher Bildung. Daraus ergab sich eine freie Behandlung des Einschnittes vom 18. zum 19. Jahrhundert.

Verschiedene Wege sind in diesem Punkte vorgeschlagen und in der Unterrichtsliteratur sowohl, wie in den Lehrplänen zum Ausdruck gekommen. So setzt man Goethe und Schiller noch in den zweiten Jahrgang, um für das 19. Jahrhundert im letzten Jahre freie Hand zu bekommen. Diesem Vorteil stehen große Nachteile gegenüber. Die gesamte klassische Zeit muß dann auf etwa ein halbes Schuljahr zusammengedrängt werden und

das, was gerade die höchste Reife des Schülers verlangt, kommt zu früh. Das schwerwiegendste Bedenken aber liegt darin, daß dem letzten Jahrgang der große Mittelpunkt, im vorliegenden Fall Goethe, genommen wird, der in jedem anderen Fach eine Selbstverständlichkeit ist. Keller, Hebbel oder Nietzsche können solche Mittelpunkte für die Zwecke allgemeinsten und höchster Geistesformung und Erziehung nicht abgeben. Eine andere Lösung setzt Schiller in den zweiten, Goethe und das 19. Jahrhundert in den letzten Jahrgang; das führt mit Notwendigkeit zur biographischen Vereinzelung gerade an der Stelle, wo sie am wenigsten ertragen werden kann. Eine Literaturbetrachtung, die die Einheit der klassischen Geisteswelt zerreißen wollte, ließe dem Zuge unserer Zeit, unseres synthetisch gerichteten Geistes zuwider und müßte den höchsten Bildungsfaktor, der uns im Unterricht zur Verfügung steht, in seiner Wirkung beeinträchtigen. Deshalb ist hier auch die Vorwegnahme einzelner Stoffgebiete des 19. Jahrhunderts in die beiden ersten Jahrgänge erfolgt; ebenso sind aus dem Bereich der klassischen Dichtung größere Gebiete dahin gelegt: der große Block Wallenstein, ein großer Teil der klassischen Lyrik und der Komplex Rousseau=Herder=Shakespeare im Werke Goethes und Schillers. Aber dieses Verfahren ist hier nicht nur als organisatorischer Kniff gedacht, sondern als organische Beziehung an der Stelle, wo die in Betracht kommenden Erscheinungen eingefügt sind.

Die deutsche Dichtung ist das Gebiet, auf dem der Schüler am unmittelbarsten mit dem Wesen des deutschen Geistes in Berührung gebracht werden kann, wo aus der Quelle unmittelbar geschöpft wird, und deshalb wird der Nachdruck nicht darauf zu legen sein, welche „wichtigen“ Erscheinungen auf literarischem Gebiet die deutsche Literaturgeschichte zu verzeichnen hat, sondern auf die breite Herausarbeitung der Geister und Werke, in denen deutsche Art am reinsten fließt, und da gilt es nicht, Kenntnisse um Dinge zu sammeln, sondern seelische Überwältigung zu versuchen, um die schlummernden Kräfte zu lösen und lebendiges Gefühl zu wecken für das, was deutsch ist, den Schüler eins werden zu lassen mit dem dichterischen Gebilde in dem höchsten Grade, der im Einzelfalle zu erreichen ist. Heldenstum, Troß und Unbeirrbarkeit im Nibelungenlied, Fernensuche und ewiges Ringen und Schweifen im Parzival und Simplizissimus, Klarheit und Wahrhaftigkeit in Sprache und Tat bei Lessing, Klare und echtes Ge-

fühl bei Goethe, Begeisterung und Verachtung der minima des Lebens bei Schiller, Irren und Vollendung, Hingabe an ein großes Ziel, Streben und zielbewußter Wille bis zum letzten Augenblick im Faust, um einiges Wesentliche herauszugreifen.

Bei solchem Ziel wird kein Platz sein für Exkurse, wie etwa die Zusammenstellung des Anteils der Ärzte am deutschen Schrifttum¹⁾, wobei Fleming, Günther, Haller, Jung-Stilling, Schiller, Kerner, Kortum, Struwelpeter-Hoffmann, Fr. W. Weber, Lingg, Jensen, Volkmann, Wette, Hoffensthal, Schnitzler, Salus, Schönherr, Karillon, Findk unter diesem Gesichtspunkt zusammengefaßt werden, oder etwa für literarhistorische „Entwicklungen“, wie des deutschen Lustspiels vom Fastnachtspiel des Mittelalters bis zu Sternheim mit „einschlägigen“ Proben.

Die große Anzahl der in den Lehrgang aufgenommenen Dramen bedarf einer grundsätzlichen Erörterung über die Bewältigung solch reichen Stoffes. Es wird von der Voraussetzung ausgegangen, daß auf der Mittelstufe einige Dramen gelesen sind, bei denen eine zerdehnte Betrachtung deshalb unausweichlich ist, weil die Grundformen und der Bau, die besonderen Eigentümlichkeiten dieser dichterischen Form bloßgelegt werden müssen. Auf der Oberstufe aber muß davon ausgegangen werden, daß ein Gesamteindruck durch möglichst kurze Ausdehnung der Behandlung gewährleistet wird. Es ist selbstverständliche Voraussetzung, daß der Schüler sich den Gegenstand in häuslicher Arbeit gewissenhaft zu eigen macht (jeweils 1—2 Akte)²⁾, und daß Inhalt und Gehalt in der Unterrichtsstunde darauf eindringlich im Lehrgespräch verdeutlicht wird. Es ist zwecklos, sich von den Einzelerörterungen hemmen zu lassen und jede Anspielung oder Dunkelheit, die der Regisseur wegstreichen muß, in zeitraubender Abschweifung aufzuhellen; bei Shakespeares Lear oder Hamlet müßte man einfach stehen bleiben. Es ist auch verlorene Liebesmüh, das Technische herauszuarbeiten, die Exposition zusammenzustellen und ähnliches mehr, es sei denn, daß Technisches besonders wesentlich ist, wie etwa bei Emilia Galotti; das gleiche gilt für das beschreibende Herausgreifen der Charaktere eines Dramas und Vergleiche mit „Personen außerhalb des Dramas“. Ein einzelner oder wenige

¹⁾ Vgl. Biese, Wie unterrichtet man deutsch? 1923.

²⁾ Wünschenswert ist es, daß der Schüler sich das ganze Drama vor Beginn der Besprechung angeeignet hat; dies kann aber nicht grundsätzlich verlangt oder durchgeführt werden.

Gesichtspunkte, eine große Szene, breit herausgearbeitet, wird das Ganze, wenn es materiell klar vor Augen steht, zu beleuchten vermögen und den Eingang zum Verstehen und Genuß öffnen: im Lear die Szenen auf der Heide im Sturm, in der Iphigenie die Parzenliedsgene, im Tasso die Gleichung Weimar-Ferrara, im Wallenstein Reiterlied, Gastmahl und Monolog, in der Emilia Galotti der erste und fünfte Akt. Nur bei Faust werden andere Gesichtspunkte gelten müssen, davon wird bei der Besprechung des Gegenstandes selbst gehandelt werden. Bei solcher Unterrichtsweise werden 3—7 Stunden für ein Drama anzusetzen sein. Die enzyklopädische Deutschkunde, deren Ziele für die Oberstufe fraglich erschienen, hat im Bereich der Unter- und Mittelstufe zu außerordentlicher Vertiefung der Unterrichtsziele geführt, wie sie in den neueren Lesebüchern deutlich in die Erscheinung treten. Der große Umkreis der Heimat und des weiteren deutschen Vaterlandes ist zu einem organischen Erziehungsstoff verarbeitet worden: Landschaft und Natur, Volksbrauch und Sitte, Vorwelt, Sage und Geschichte, Volkslied, Lügenmär, Rätsel, Märchen und Tiergeschichte, der heimatlliche Dialekt und seine Dichtung, das Leben der Städte und des Dorfes, Ernst und Humor im Volksleben und Menschenschicksal, deutsche Arbeit und Kampf um Freiheit, Volkstum und Vaterland, bildende Kunst und Dichtung sind zu einer großen Symphonie vereinigt. Die Aufgabe der Schule ist gegeben: aus solchem Stoff erarbeitete Erziehungs- und Bildungswerte wirksam werden zu lassen. Von dem Erfolg solchen Strebens hängt die Möglichkeit ab, daß der Schüler der Oberklassen mit wachen Sinnen und reifem Verständnis den großen Leistungen deutscher Sprache und Dichtung gegenübertritt.

Die Selbsttätigkeit des Schülers soll nach Kräften gefördert werden; bloße Darbietung und Dressur ist im deutschen Unterricht ganz besonders vom Übel. Ein gutes Mittel, den Schüler selbstständig arbeiten zu lassen, bieten die Schülerreferate. Dabei darf man ihn aber im allgemeinen nicht ganz sich selbst überlassen, sondern muß ihm die nötigsten Gesichtspunkte und Winke geben, damit er sich zurecht findet und seine Arbeit dem Gesamtunterricht nutzbar gemacht werden kann. Literatur über seine Aufgabe ihm anzugeben, wird im allgemeinen nicht erforderlich sein; wenn man es tut, dann mit Maß und nur ein seiner Reife angepasstes Werk. Meist wird man ihm dies zur Verfügung stellen müssen. Man wird auch darauf hinzuwirken haben, daß die erforderliche Handliteratur

von den Lehrer- und Schülerbibliotheken angeschafft wird, nicht nur Literatur aus dem Gebiet der jeweiligen „Charakterfächer“.

Häufig wird in der Unterrichtsliteratur ausgedehnte Privatlektüre verlangt; die Erfahrung aber lehrt häufig, daß man darauf den Unterricht nicht ernstlich aufbauen kann. Sie als Pflicht zu verlangen, kann leicht zur Überbürdung führen. Wer z. B. Musik oder Sport treibt, soll nicht noch durch besondere Aufgaben über das normale Pensum hinaus belastet werden.

An vielen Anstalten beginnen wiederum die Schüleraufführungen dramatischer Werke zu blühen; damit wird eine alte, edle Schulsitte wieder erweckt. Sie zu fördern, wird sich jeder Lehrer des Deutschen in den oberen Klassen angelegen sein lassen¹⁾.

Beim Abschluß der Mittelstufe soll als engere Grundlage ausgedehnte Aneignung des Volksliedes, der Dichtung der Freiheitskriege, der Ballade aus klassischer, romantischer und neuerer Zeit gewährleistet sein; von Schiller außer den Balladen die Glocke, Tell, Maria Stuart; in Anstalten ohne Griechisch Homer, ausgewählt in Übersetzung, in solchen ohne Latein dazu Vergil in Übertragung (Auswahl); außerdem möglichst große Vertrautheit mit der antiken und deutschen Götter- und Heldensage, wie sie die Lesebücher für alle Anstalten vorsehen.

Die Lehrziele im einzelnen.

1. Jahrgang.

I. Das Nibelungenlied.

Auf systematischen Aufbau der Sprachgeschichte und der historischen Grammatik wird hier verzichtet nach dem Grundsatz: kein sprachgeschichtlicher Vorgang oder grammatisches Gesetz ohne geschlossenes Sprachdenkmal vor Augen, keine Literaturgeschichte ohne die Gegenwart des Dichters und der Dichtung. Deshalb ist zunächst die sprachliche Einleitung unter den Gesichtspunkt der Einführung in das Nibelungenlied gestellt. Die Bedeutung der Mundart für den Unterricht ist heute allgemein durchgedrungen; der breite Raum, den die Mundartdichtung in den neueren Gedichtsammlungen einnimmt, ist ein erfreuliches Zeichen dafür, (in

¹⁾ Vgl. Deckelmann, Eigentätigkeit und Gemeinschaftsarbeit im deutschen Unterricht. 1922.

den Lesebüchern dagegen bleibt noch manches zu tun), so daß vielerorts schon auf der Unter- und Mittelstufe die Mundart zu ihrem Recht gekommen ist. Deshalb wird hier auch die Sprachgeschichte von den heute noch lebenden Mundarten aus angefaßt. Ein plattdeutsches und ein alemannisches Gedicht sind gewählt, dazu soll ein Gedicht der jeweiligen heimischen Mundart gefügt werden. Bei der Behandlung wird das Sprachwissenschaftliche am besten nach, nicht vor dem Gedicht kommen. Zuerst lasse man die Mundart geschlossen durch Vortrag des Lehrers und Lesen des Schülers auf Ohr und Auge wirken, dann ist der Mundartausdruck durch das neuhochdeutsche Wort zu ersetzen, und erst nach Behandlung aller Gedichte stelle man das sprachwissenschaftliche Ergebnis zusammen; die wenigen Strophen werden schon das Wesentlichste zu geben vermögen. Daß hier auch Fritz Reuter¹⁾ zur Geltung kommen kann, soll erwähnt werden; doch wird die Lektüre wegen des äußeren Umfangs nur unter günstigen Bedingungen möglich sein. Dann ist der Zeitpunkt gekommen, die hochdeutsche Lautverschiebung zu erörtern und daran anschließend die germanische, die dann auf die indogermanischen Sprachbeziehungen mit Hilfe der jeweiligen Fremdsprachen überleiten wird.

Die nächste Aufgabe ist die Einführung in das Mittelhochdeutsche, wobei es weniger auf die Behandlung vieler grammatischer Einzelheiten und Besonderheiten ankommt, als auf sichere Beherrschung des wenigen Wesentlichen. Empfohlen wird das von Zupitza²⁾ eingeschlagene Verfahren, eine Aventure mitten herauszunehmen und ausschließlich sprachlich und metrisch zu behandeln. Fünf Stunden werden durchschnittlich genügen, um soweit zu gelangen, daß bei der eigentlichen Lektüre von jeder sprachlich-grammatischen Erörterung abgesehen werden kann. In besonderen Fällen tritt einfach die Übersetzung des Lehrers ein. Das Nibelungenlied ist deutsch und soll gelesen werden, wie ein deutsches Dichtwerk, nicht wie ein Fremdsprachliches. Man denke immer daran, daß es sich um Dichtung, nicht um Germanistik handelt³⁾!

¹⁾ Etwa: Ut mine Festungtid, herausgegeben von Hinstorff (Diesterweg. 1908).

²⁾ Zupitza, Einführung in das Studium des Mittelhochdeutschen. 1914. 11. Aufl.

³⁾ Es sei hier daran erinnert, daß vor Jahrzehnten in Preußen vielfach die Anordnung getroffen wurde, die mittelhochdeutschen Dichtungen in Übersetzungen zu lesen, weil die germanistisch-philologische Behandlungsweise das Lehrziel

Die Lektüre selbst wird, um Abwechslung zu bringen, zweckmäßig in zwei Teile geteilt, die mit dem organischen Einschnitt der Dichtung zusammenfallen (Ab. 1—19, 20—39), und zwischen die beiden Teile wird die Gestalt der Siegfriedsage in der Edda eingeschoben. Es kann nicht Aufgabe sein, das Lied vollständig zu lesen, auf eine Reihe Episoden und Längen beschreibender Art wird schon im Interesse der künstlerischen Wirkung verzichtet werden müssen. Als unerlässlich werden von der ersten Hälfte erachtet: 1, 2, 3, 5, 7, 8, 10, 14, 15, 16, 17. Die übrigen werden durch Schülerreferat gegeben, mit Ausnahme der Vorgänge der Hochzeitnacht, deren Erörterung die schwerste Aufgabe ist. Hier hängt alles von dem Takt und der Gewandtheit des Lehrers ab; daß es sich meist um Obersekundaner handelt, erschwert die Aufgabe noch besonders. Aber auf diesen Angelpunkt der tragischen Verwicklung kann nicht verzichtet werden. Gegebenenfalls kann die Darstellung bei Uhland¹⁾ vorgelesen werden.

Die Gestaltung der Siegfriedsage in der Edda wird jetzt einsetzen müssen zur Aufhellung der Dunkelheiten des Nibelungenliedes (Siegfrieds Jugend, Gewinnung der Walküre), und zum Verständnis der Fassung Richard Wagners, die weiten Kreisen der Deutschen vertraut ist. Empfohlen wird die Vorlesung und Erläuterung der betreffenden Lieder der Edda nach der Übersetzung von Genzmer²⁾.

Hier ist der Ort, wo die alte Sage in ihrer ursprünglichen Form, dem wilden heldischen Zeitalter der Völkerwanderungszeit entstammend, hervorzuheben ist gegenüber der höfischen Übermalung des Nibelungenliedes; soweit mythische Urform und heroische Umformung und Verblässung angenommen wird, wäre dies hier zu erörtern. Damit ist auch das Verständnis für den ursprünglichen Charakter der zweiten Hälfte des Liedes erleichtert, wo das Höfische mehr und mehr zurücktritt und das übermenschliche Maß der Charaktere einer wilden Zeit, großer zerstörender Leidenschaften in voller Reinheit sichtbar wird.

Von der zweiten Hälfte des Liedes wären zu lesen: 24, 25, 27, 29, 30, 32, 33, 36, 37, 39. Für die Mehrzahl der Aventüren wird jeweils eine Stunde ausreichen, Ausnahmen bilden 7, 14, nicht mehr erreichen ließ: das Nibelungenlied und Walther als dichterische Gebilde in leidlicher Vollständigkeit erstehen zu lassen.

¹⁾ Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage. I. S. 63. 1865.

²⁾ Edda. Übertragungen von Genzmer. 1. Band. 1912.

16, 25, 27, 29, 33, 36, 37, 39, die auf eine bis zwei Stunden verteilt werden müssen¹⁾).

Um die Einheit der Aventüre zu wahren, wird es zweckmäßiger sein, eine Reihe von Strophen durch einzelne Schülergruppen vorbereiten zu lassen, um schneller vorwärts zu kommen, als mitten in der Aventüre abzubrechen; denn die dichterische Wirkung könnte dann öfters erheblich beeinträchtigt werden. Auch darf die Gesamtlektüre nicht allzusehr gedehnt werden, damit Überdruß vermieden wird; denn gerade die letzten Gesänge bedürfen der ungebrochenen Aufnahmefreudigkeit des Schülers (28 Stunden sind in diesem Lehrgang für die eigentliche Lektüre vorgesehen).

Dann wird nochmals die Edda mit dem Atlilied zum Worte kommen müssen. Sage und Geschichte werden an den zweiten Teil der Dichtung angeschlossen. Und jetzt mögen auch die Fragen zu Wort kommen, die sich mit dem Ganzen des Liedes verbinden. Die Handschriften, die Geschichte der Sage und des Stoffes bis zum Dichter des Nibelungenliedes und schließlich die Frage nach dem Dichter selbst.

Die gesamte Arbeit wird gekrönt durch die ästhetische Betrachtung des Kunstwerkes, seiner Schwächen und seiner einzigartigen Größe, insbesondere der großen, unvergesslichen Szenen und der mächtigen Charaktere. Die Bedeutung, die der Stoff in der neueren Dichtung gehabt hat, ist auch im Unterricht zu berühren, etwa in Schülerreferaten; in erster Linie Hebbel, dann Wagner, vielleicht auch Ibsen²⁾, entsprechend der mittelalterlichen Überlieferung (Nibelungenlied, Edda, Saga). Hebbel wird häufig ganz gelesen und findet sich in vielen Lehrplänen, ist aber doch für diese Unterrichtsstufe reichlich schwer und nur mit erheblichem Zeitaufwand zu bewältigen; zudem ist der Wert dieser Hebbelschen Dichtung doch sehr umstritten.

Das Gudrunlied wird mancher gerne lesen, dann wäre aber eine solch enge Auswahl zu treffen, daß man vielleicht weiter kommt, wenn man es auf einige Schülerreferate verteilt.

II. Die Zeit des germanischen Heldenliedes.

Hier bleibt die Vorfrage zu entscheiden, ob die Stücke alt-hochdeutsch oder in der Übersetzung zu geben sind. Beide Wege

¹⁾ Zugrunde liegt die Ausgabe des Nibelungenliedes von Goltzer (Sammlung Götschen).

²⁾ „Die Helden auf Helgeland“ oder „Nordische Heerfahrt“.

werden mit guten Gründen betreten. Daß das Original zunächst den Vorzug verdient, wird ernstlich nicht zu bezweifeln sein, andererseits sind aber die sprachlichen Schwierigkeiten nicht gering, und es wird immer Verhältnisse geben, die die Übersetzung geboten sein lassen. In diesen Fällen käme das gotische Vaterunser in Wegfall. Wird das Original genommen, so bedarf das naturgemäß der starken Mithilfe des Lehrers, denn die grammatische Vorbereitung für selbständige Arbeit erfordert reichlich Zeit und Mühe, die in keinem Verhältnis zu den wenigen Stücken, die geboten werden können, steht. Für die sprachgeschichtliche Seite genügt verhältnismäßig wenig, weil hierfür durch die Vorwegnahme des Mittelhochdeutschen die Grundlagen geschaffen wurden. Das gotische Vaterunser ist hier aufgenommen etwas außerhalb des Rahmens als ein Teil des ehrwürdigsten Denkmals in germanischer Sprache. Zu der altgermanischen Heldenzeit, der es ja auch entstammt, sind die Beziehungen doch vorhanden. Es ist das sichtbare Zeichen der Aufnahme des Christentums durch die Germanen, und mit der Sage, Ulfilas habe die Bücher der Könige nicht in sein Übersetzungswerk aufgenommen, um dem wilden Sinn seiner kriegerischen Goten keine neue Nahrung zuzuführen, stehen wir mitten in der gärenden, kampferfüllten Völkerwanderungszeit. Die Übersetzung bietet hier aus naheliegenden Gründen so gut wie keine Schwierigkeit, um so mehr aber die sprachgeschichtliche Erörterung, ohne die die Bekanntschaft mit diesem Sprachdenkmal wenig Sinn hätte. Das Alphabet des Ulfilas lenkt dann den Blick auf die hellenistische Kultur, deren Einfluß auf den germanischen Götterglauben erheblich war, und die Runenschrift, deren Art und Verwendung besonders in epigraphischer und jaokraler Beziehung zu zeigen ist. Damit stehen wir aber vor der Hauptaufgabe, die im Zusammenhang mit den Merseburger Zaubersprüchen gegeben ist, ein klares Bild über die wichtigsten religionsgeschichtlichen Tatsachen zu vermitteln; hier wird es nicht einfach sein, aus dem Widerstreit der Meinungen ein brauchbares Bild zu geben. Vorausgesetzt muß werden, daß die germanische Götter- und Heldenwelt vor der Oberstufe bekannt geworden ist. An Anstalten mit lateinischem Unterricht wird ein Teil davon im Anschluß an Tacitus Germania (meist U I) zu geben sein. Eine Reihe von Dingen bedürfen aber hier bei den Zaubersprüchen der Klärung, nämlich die unteren Regionen des Mythischen, die feindlichen und freundlichen dämonischen Gewalten

und Gestalten, Opfer, Orakel und Zauber, Seelen- und Alp-
glaube, die Welt- und Himmelsvorstellung und die eschatologischen
Anschauungen der Germanen, deren Überlieferung durch Christen-
tum und Hellenismus verdunkelt ist. Beispiele aus Märchen, Sage
und Volksbrauch werden hier das Bild in weitem Maße ver-
deutlichen können. Zur Einführung in den Stabreim läßt sich
Wagner verwerten: „Winterstürme wichen dem Wonnemond“ usw.
Das Hildebrandslied wird Gelegenheit geben, die ursprünglich
balladenartige Form des Heldenliedes und den weiten Weg zu
zeigen, der von hier bis zum mittelalterlichen Volksepos führt.
Ebenso nahe liegt die Verbindung und der Vergleich mit den
balladenartigen Gesängen der Edda. Dann aber wird hier in ganz
besonderem Grade, weil in einfachsten Linien gegeben, das Wesen
der Tragik deutlich, die im Hildebrandslied mit Notwendig-
keit aus dem Gegenstand fließt und den Schluß erkennen läßt.
Das jüngere Hildebrandslied ist nicht allein wegen seiner inneren
wie äußeren Beziehungen zum alten Lied hier eingefügt, sondern
weil es das schönste Beispiel der volkstümlichen Heldenballade ist.
Häufig wird das Volkslied bei der Literatur des 16. Jahrhunderts
angeschlossen mit unbestreitbarem historischem Recht; hier aber
ist der Weg gewählt, das Volkslied einzeln, nicht in systematischer
Behandlung und Klassifizierung, immer und immer wieder er-
klingen zu lassen, am stärksten da, wo es zur verjüngenden Kraft
der Kunstdichtung geworden ist, bei Herder und im Liede des
jungen Goethe und später, wo es die lyrische Dichtung der Ro-
mantik getragen hat.

Bei der Gegenüberstellung der beiden Lieder wird als die
wesentliche Eigentümlichkeit nicht die bloße Verschiedenheit des
Vorgangs und der Lösung, sondern die Einheitlichkeit und Kunst
der Stimmung, der tragischen, wie der heiteren, zu verdeutlichen
sein. Der seelische Zustand ist das Ursprüngliche beim gesungenen
Lied, der Inhalt und der Verlauf der Handlung kommt erst in
zweiter Linie.

Das 9. und 10. Jahrhundert wird im rein literaturgeschichtlichen
Unterricht breiter behandelt, als es hier geschehen ist. Die „Mes-
siaden“, die Dramen der Hrotswitha wird mancher hier vermissen.
Der „Heliand“ insbesondere wird gerne mit einzelnen Stücken
behandelt wegen der reizvollen Art, mit der sich der germanische
Mönch mit der reinen Passion seines Helden abzufinden sucht,
und der eigenartigen Vermischung germanischer und christlicher

Züge. Wer aber diese Dinge hereinbringt, muß sich klar über die Folgen sein, denn Stücke gleicher Bedeutung mehrten sich nun von Jahrhundert zu Jahrhundert und würden einen Raum verlangen, den die Schule schlechterdings nicht zu geben vermag. Die seelische Struktur einer Zeit muß aus jedem großen Werk eines Zeitalters aufleuchten, und alle Züge, die hier wesentlich sind, lassen sich aus Ekkehards Werk heraus gewinnen, zumal da zur allgemeinen kulturegeschichtlichen Stütze Scheffels Roman herangezogen ist. Der lateinische Urtext dürfte kaum für den Unterricht in Frage kommen, höchstens als kleine Probe etwa der Kagenjammer Attilas, der verglichen mit Scheffels Übertragung in einem wesentlichen Zuge Ekkehard und Scheffel charakterisiert. Am zweckmäßigsten wird man Scheffels Roman rechtzeitig lesen lassen und im Anschluß an dessen Besprechung die Scheffelsche Übertragung für das Waltharilied zugrunde legen.

Nachdem nun Nibelungenlied, Hildebrandslied und Waltharilied dem Schüler vor Augen stehen, ist eine ästhetische Zusammenfassung zur Schärfung des Urteils am Platze. Das Eigenrecht jeder Dichtung und ihrer Werte muß unangetastet bleiben, aber wo Größe und Vollendung im ganzen wie im einzelnen liegt, dafür muß der Schüler ein Maß gewinnen. Eine Zusammenfassung der germanischen Heldensage und der Sagenkreise wird an dieser Stelle die alte Heldenzeit zum Abschluß bringen.

Bei dieser Gelegenheit wird man den Schülern nahe legen müssen, auch andere historische Romane der Frühzeit des Mittelalters zu lesen, so Dahn und Freytag¹⁾.

III. Die höfische Epik.

Daß das Nibelungenlied in der Ursprache und in leidlicher Vollständigkeit zu lesen sei, hat sich als Forderung allgemein durchgesetzt, wenn auch die Praxis mehr, als gemeinhin vermutet wird, dahinter zurückbleibt. Anders liegt die Frage beim höfischen Epos. Schon die Fülle des Stoffes fordert starke Einschränkung, auch dann noch, wenn man nur eines der größeren Werke in den Unterricht eingliedert. Eine Reihe mittelhochdeutscher Lesebücher haben die Frage dahin gelöst, von verschiedenen Epikern, meist Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg, gelegentlich aber auch von Heinrich von Veldeke, Konrad dem Pfaffen

¹⁾ Für Westfalen z. B. kommt wegen der landschaftlichen Beziehung hier außer dem F. W. Webers „Dreizehnlinden“ in Frage.

und Lamprecht aus der Frühzeit, von Epigonen aus Konrad von Würzburg, Rudolf von Ems und anderen einzelne Proben bedeutungsvoller Szenen zu bringen. Dabei aber können naturgemäß die einzelnen Werke, durch das Übergewicht der Inhaltsangaben zum Gesamtbild aufgefüllt, als Kunstwerke und geschlossene geistige Welten nicht zum Ausdruck gebracht werden. Das bunte Veleerlei wird hier keinen Segen bringen. Andere haben sich auf ein Werk beschränkt, und da kommen Hartmanns von Aue Armer Heinrich, Wolframs von Eschenbach Parzival oder Gottfrieds von Straßburg Tristan in Frage. Hartmanns Werk hat für den Unterricht besondere Vorzüge; es kann dem ganzen Umfang nach im Urtext bewältigt werden, geht nirgends über die durchschnittliche Reise der Stufe hinaus und bietet sprachlich kaum Schwierigkeiten. Der ästhetische Wert ist bedeutend, es ist tief empfunden und wirkungsvoll dargestellt. Das Problem ist gleichzeitig von großem erzieherischem Wert, und in der Neuzeit hat sich Gerhart Hauptmann des Stoffes in einem seiner Dramen bemächtigt; damit ist auch die mittelalterliche Dichtung von neuem in unseren Gesichtskreis gerückt (vgl. auch Pfitznerns Oper: „Der arme Heinrich“). Wenn hier trotz der unbestreitbaren Vorzüge dieses Werk nicht eingegliedert ist, so geschah es deshalb, weil alle für das höfische Epos zur Verfügung stehende Zeit (10—12 Stunden) Wolframs Parzival dienstbar gemacht werden sollte. Die genannten Vorzüge des Armen Heinrich besitzt Wolframs Werk nicht. Die Sprache ist schwer, oft dunkel, ohne energische Mithilfe des Lehrers beim Übersetzen nicht zu bewältigen, häusliche Vorbereitung einzelner Stücke nur selten ratsam. Zudem muß auch eine größere Auswahl sich sehr bescheiden, und an das Verständnis werden erhebliche Anforderungen gestellt, die auf dieser Stufe zweifellos gelegentlich über die Grenzen des Möglichen gehn. Nichtsdestoweniger aber dürfte doch mit allen Kräften der Versuch zu machen sein, dieses höfische Werk auf Kosten der anderen in den Mittelpunkt zu rücken wegen des tiefen Gehaltes, des großen Weltumfanges und des ewig menschlichen Problems, das hier im Rahmen der mittelalterlichen ritterlichen Kultur gestellt und gelöst wird. Der große Gegenstand also muß hier entscheiden, nicht zum wenigsten deshalb, weil Parzival eine deutsche Symbolgestalt ist wie nur wenige (Simplizius und Faust), und weil hier gezeigt werden kann, welche gewaltigen seelischen Tiefen das Mittelalter zu gestalten vermocht hat.

Bei den Bestrebungen des heutigen Unterrichts ist die Sage im allgemeinen auf der Mittelstufe bekannt geworden. So sehr im allgemeinen die Dichtungen im Unterricht nicht langatmig eingeleitet werden sollen, sondern mit dem Dichtwerk selbst begonnen werden und das Raisonnement erst nachher folgen soll, muß von dieser Unterrichtsform beim Parzival gewarnt werden. Ohne ganz gründliche Vorbereitung im Stoff und Gedankenwelt bleibt die Dichtung für den Schüler in der Luft hängen, und Zeit und Mühe war umsonst. Denn um des bloßen Geschehens willen braucht man die Dichtung nicht aus dem mittelhochdeutschen, hier oft schwerflüssigen Wort herausarbeiten zu lassen. Wenn die Qualen der Sehnsucht nach Läuterung und Erlösung nicht mit-erfahren werden, der Schüler nicht mit auf die Gralsuche geht, dann ist ein großer Aufwand unnütz vertan. Irdischer Glanz und Genuß auf der einen Seite, Sehnsucht nach unverlierbaren ewigen Gütern auf der anderen, diese großen Kreise, deren Spiel und Gestalt die Dichtung beherrscht, müssen vorher im Rahmen der Zeit und ihrer Bedeutung für das Leben jener Epoche klar geworden sein, ehe man an die Dichtung selbst herantritt. Für die Schilderung des Grals wird die Gralserzählung in Wagners Lohengrin gute Dienste leisten. Für die mittelhochdeutsche Lektüre eignen sich der Eingang, dann Auswahl aus 3, 5, 6, 9, 10, wie sie etwa Marold¹⁾ getroffen hat. Die beiden ersten Gesänge, ebenso 4, 7, 8, 11—14 wären durch Erzählung zu geben, 15 und 16 durch Vorlesen der Übersetzung von Herz. Eine gründliche Erarbeitung dessen, was Parzival und der Gral der Neuzeit und ihrer Dichtung bedeutete, ist aus Zeitmangel und wegen der Schwierigkeiten für das Verstehen schwer durchführbar. Nur wenn besonderes Interesse einzelner Schüler vorliegen sollte, wird man diesen Stoff einigen Referaten anvertrauen können.

Gottfrieds von Straßburg Tristan ist meist in den mittelhochdeutschen Lesebüchern sehr dürftig vertreten, und darin zeigt sich schon die Schwierigkeit, die der Gewinnung dieser Dichtung für den Unterricht im Wege steht. Die Forderung ist zwar häufig erhoben worden im Hinblick auf die Gestaltung der Tristansage im 19. Jahrhundert, auch dieses Werk in den Unterricht einzubeziehen, aber schon die äußeren Schwierigkeiten, die im Mangel an Zeit und in dem Stoffe der Dichtung begründet sind, dürften unüberwindlich sein, ebenso wie die Gestaltungen der Sage im

¹⁾ Marold, Hartmann v. Aue usw. (Götschen).

19. Jahrhundert über das Verständnis und die Reife dieser Stufe hinausgehen. In besonderen Fällen mag ein Schülerreferat nach Hertz' Übertragung angebracht sein. Die Besprechung durch den Lehrer wird sich auf folgende Abschnitte beziehen: Eingang, Tristan am Hofe, der Minnetrank, das Gottesgericht, die Minnegrotte.

Meier Helmbrecht sollte nur dann im Unterricht Platz finden, wenn zwei Stunden für die Lektüre im mittelhochdeutschen Text zur Verfügung stehen. Denn diese Dichtung lebt durch die Gewalt des Worts, die zwingende Schilderung, die Kunst des Dichters, die der Schüler auch auf dieser Stufe sehr wohl erfahren kann. Erzählung des Gehalts und die übliche „Würdigung“ wäre hier unnütz und vom Abel. Die besondere Kunst dieses Werkes muß persönlich erfahren werden, das bloße Wissen, daß diese Dichtung und dieser Dichter vorhanden sind, wären keine ausreichende Veranlassung, von ihm Notiz zu nehmen.

Die Sehnsucht gerade des 19. Jahrhunderts nach geschlossenen lebendigen Kulturwelten ist ein bedeutsamer Zug des historischen und historistischen Zeitalters. Zuerst war es das Mittelalter und die unmittelbar anschließenden Jahrhunderte, die von der neueren Dichtung und Wissenschaft ergriffen wurde (Romantik), dann folgte die italienische Renaissance mit ihren Auswirkungen (J. Burckhardt, Nietzsche, E. F. Meyer, aber auch neuere), gegen Ende des Jahrhunderts die starke Hinneigung zum 18. Jahrhundert, zum Rokoko (besonders die Wiener Kulturdichter Hofmannsthal, Schaukal, Schnitzler, Bartsch).

Die Romantik, besonders die spätere, hat die poetische Stoffwelt des Mittelalters neu erstehen lassen, Wagner ist der umfassendste und wirkungsreichste Vertreter nach dieser Richtung; er ist der eigentliche Popularisator dieses romantischen Stoffgebiets. Anknüpfungspunkte bieten sich mannigfach, eine große Zahl der Balladen aus der mittelalterlichen Welt sind jedem Schüler vertraut; eine größere Schülerarbeit über diesen Gegenstand kann ohne Bedenken verlangt werden, die Zahl der möglichen Aufsatzthemen aus diesem Bereich ist Legion. Bei Wielands Oberon, wie im 19. Jahrhundert wird reichlich Gelegenheit sein, auf diesen Gegenstand zurückzukommen.

Cervantes, Don Quixote.

Wenigen ganz unbekannt, ist dieses große Werk doch nur wenigen vertraut. In unseren Geschichtsbüchern ist gelegentlich

Versaffer und Werk genannt in dem zusammenfassenden Kapitel, das eine Einführung in die Kulturgeschichte Spaniens bezweckt; d. h. es ist ein Name und bleibt ein Name, den man bestenfalls auswendig behält, bei dem die Anschauung aber fehlt.

Die Gründe, aus welchen der Don Quixote hier steht, sind folgende: Er ist das größte Werk der spanischen Literatur und vermittelt ein breites Stück spanischer Art und Lebens einer bestimmten Epoche; er gehört zu den größten Meisterwerken der Weltliteratur mit mächtigem Lebensgehalt und steht zur deutschen Dichtung in enger Beziehung, er ist sogar zu einem weitverbreiteten Kinderbuch geworden; er ist die große Schlußparodie des Rittertums, der geistige Abschluß einer großen Kulturmacht und eines Kulturzustandes; er ist das Meisterwerk der Komik, das wie kein anderes der neueren Literatur dafür Maß und Anschauung geben kann; er zeigt die ewigen Züge des Menschlichen in klassischer Gestalt. Man kann auf das Werk im Unterricht verzichten; wenn es aber zur Geltung kommt, dann muß es zur inneren Erfahrung werden. Der äußere Umfang verbietet schon, es zur allgemeinen Lektüre zu machen. Eine Aufteilung in vier Referate wird das Gegebene sein: 1. I, 1—25, 2. I, 26—52, 3. II, 1—35, 4. II, 35—74. Die Besprechung wird sich nur wenig herausgreifen können im Rahmen einer bis zweier Stunden, aus dem ersten Teil etwa: 1. Don Quixotes Persönlichkeit; 2. die erste Ausfahrt; 6. die Romanbibliothek des Don Quixote; 8. das Abenteuer mit den Windmühlen; 10. die Unterhaltung mit Sancho Pansa; 15. das Abenteuer mit den Pferdeknechten; 18. die Begegnung mit der Schafherde; 22. Begegnung mit den Galeerensträflingen; 25. der Brief an Dulcinea und Sancho Pansas Sendung; 46./47. die Verzauberung im Käfig. Aus dem zweiten Teil: 17. Abenteuer mit dem Löwen; 32. Don Quixote bei dem Herzog, die Erzählung von Dulcinea; 73. Entschluß des Don Quixote, Schäfer zu werden; 74. Tod des Helden.

IV. Die Spielmannsdichtung; das Tierepos.

Die Dichtung der Spielleute gehört zum reizvollsten und anziehendsten, was aus dem Mittelalter zu uns herüberleuchtet. Die menschlichen Werte dieser Dichtung, die Einsichten, die sie in Kultur, Leben und soziale Verhältnisse des deutschen Volkes gewährt, der dichterische Reichtum, der vor allem in der Erhaltung

des Volksliedes und volksmäßiger Dichtung sich darstellt, wären schon Gründe genug für die Aufnahme in den Unterricht. Hinzu kommt dann die Bedeutung, die sie für die Kunstdichtung des Mittelalters gehabt hat; auch nimmt der Spielmann der Romantik und der romantisierenden Dichtung einen so breiten Raum ein, daß es sich verlohnt, zu sehen, wie Leben und Kunst derjenigen aussahen, in deren Kleid sich eine unübersehbare Zahl neuerer Lyriker größeren und kleineren Grades dem Publikum darzustellen pflegt. Herz' Spielmannsbuch hat uns aus fremder Zunge eine köstliche Auslese gegeben, und je mehr dem Schüler daraus geboten werden kann, desto besser. Auch darin liegt ein großer Wert, daß hier ein dichterischer Schatz vor Augen steht, der wohl nie ohne Liebe und Leidenschaft vom Schüler ergriffen wird und dadurch die Gewähr eines vom Druck des Lehrens freien Schülererlebnisses bietet, das höchste, was erreicht werden kann und doch nur selten in vollem Umfang möglich ist. Von hier aus wird zu zeigen sein, welche nationale Leistung der Spielleute in der Bewahrung der Nibelungensage beschlossen liegt. Das Tierepos ist Spielmannsgut und in den verschiedensten Tönen abgewandelt worden. Durch Goethes Reineke Fuchs soll eine Anschauung des mittelalterlichen Tierepos vermittelt werden.

Daß dem nach der Gottschedschen Bearbeitung des Reinke de vos frei gearbeiteten Goethischen Reineke der Stempel der Echtheit fehlt, liegt auf der Hand; doch schien die Widerspiegelung des Stoffes in neuerer Zeit an sich der Betrachtung wert, und dann wird auf diesem Wege eine volle Anschauung immer noch besser zu erzielen sein, als durch Analyse einer der alten Bearbeitungen. Für ein Original steht die erforderliche Zeit nicht zur Verfügung; eine Übertragung aber wäre ein schlechterer Weg als der mit Goethe.

Auf die Anknüpfung an das Tier in Märchen, Sage, Fabel sei hingewiesen, ebenso auf die Erklärung der Bedeutung der Eigennamen. Isgrim — isen und grima (Eisenmaske), Nobel — noble, Grimbart — grima und ahd. beraht, berht, glänzend, Henning — Diminutiv von Hahn usw.

V. Die höfische Lyrik.

Die Auswahlen mittelhochdeutscher Lyriker, die für den Gebrauch im Unterricht getroffen sind, neigen immer mehr dazu,

eine Fülle von Namen zu übermitteln, die zwecklos ist. Wenn z. B. Dietmar von Aist, Friedrich von Hausen, Meinloh von Sevelingen, Heinrich von Rugge, Albrecht von Johansdorf, Bernger von Horheim, Heinrich von Morungen, Reinmar der Alte, Kristan von Hamle, Ulrich von Lichtenstein, Reinmar von Zweter, Heinrich von Meissen und manche andere hereingebracht werden, so ist das unbedingt vom Übel¹⁾. Findet Dietmar von Aist wegen des Typus Tagelieder Aufnahme, so ist das charakteristisch für gewisse Unterrichtsbestrebungen, Wissenschaft ohne Umformung dazubieten, historische Vollständigkeit anzustreben, eine Auffassung, die infolge ihrer oft geradezu sinnwidrigen Überspannung besonders in den letzten Jahren von den führenden Geistern der Pädagogik immer stärker bekämpft wird. Walther von der Vogelweide verlangt einen so großen Raum, daß es nicht möglich ist, eine Menge Kleinerer dazu zu nehmen. Vor allem aber lehnt sich solches Verfahren bei dem konventionellen Charakter der Dichtung von selbst ab, die natürliche Folge müßte sein, daß dann beispielsweise bei den Anakreonitern von jedem einigermaßen namhaften Dichter eine „Probe“ gegeben werden müßte. Ein Lied, hinter dem keine Persönlichkeit oder eine lebendige Stimmung steht, hat im Unterricht nichts verloren.

Die mittelhochdeutsche Kunstlyrik hat zwei Quellen, den romanisch=höfischen Minnesang, der von Südfrankreich über den Rhein und über Oberitalien nach Deutschland vordrang, und die deutsche volkstümliche Überlieferung, wie sie im Spielmanns- und Volksliede lebte. Unzählige deutsche Minnesänger sind dem welschen Vorbild blindlings gefolgt und haben den eigenen Ton verloren; Walther ist das größte Beispiel für die Berührung mit dem höfischen Minnesang und zugleich für dessen Überwindung durch den Urquell des deutschen Liedes, das in Walther durch die erlernte Formenkunst durchbrach und jene Lieder und Sprüche hervorbrachte, die heute der Gegenstand unserer Bewunderung sind. Die hier vorgeschlagene Auswahl, rund 20, bedeuten die äußerste Begrenzung, die möglich ist; es kommen dafür zehn bis zwölf Stunden in Frage; wo die Zeit es erlaubt, dürfte es geboten sein, die Zahl zu vermehren. Die meisten Schultexte enthalten die doppelte bis dreifache Zahl und bieten dadurch reiche Möglichkeiten. In den Mittelpunkt sind diejenigen Dichtungen gestellt,

¹⁾ J. B. Schönfelder — Kniebe — Müller, Lesebuch zur Einführung in die ältere deutsche Dichtung. (Diesterweg.)

die Ausdruck seiner Anschauungen sind im großen Kampf der Zeit und des Lebens, während die Minne- und Frühlingslieder mehr in den Hintergrund treten. Die Persönlichkeit Walthers im Drang der Zeit soll damit das bleibende Bild für den Schüler werden. Um Walthier dem Schüler möglichst weitgehend zu eigen zu machen, wird auf das Auswendiglernen einzelner Stücke nicht verzichtet werden können. Vier bis acht Gedichte dürfte das richtige Maß sein, darunter wol mich der stunde, ich saz uf eime steine, ir sult sprechen willekomen, owê war sint verschwunden.

Neben Walthier dürften Kûrenberg und freidank Unrecht auf Berücksichtigung haben, Kûrenberg wegen seines volkstümlichen Tones im Herrenlied; das Falkenlied sollte auswendig gelernt werden. freidank hat hier weniger wegen seiner allgemeinen Spruchweisheit Platz gefunden, als wegen seiner ernüchterten Stellung zu den Kreuzzügen, die ein Zeichen dafür sind, daß das Mittelalter mit seinen Idealen sich dem Ende zuneigte.

Auf Neidhart sollte nicht verzichtet werden, weil in ihm trotz höfischer Kunst das Volkslied entgegenklingt, und zwar in einer besonders kunstvollen Weise. Da der Persönlichkeitsgehalt der meisten seiner Dichtungen sehr stark ist, kann es mit einem Liede sein Bewenden haben. Hier aber sollte man nicht unterlassen, auf die uralten Volksbräuche beim Wechsel der Jahreszeiten einzugehen.

Die Heidelberger Liederhandschrift sollte dem Schüler so greifbar wie möglich gemacht werden, einige Reproduktionen der Bilder lassen sich leicht aus den illustrierten Literaturwerken zusammenstellen, und Kellers Hadlaub mag das Bild beleben und runden. Das Referat eines Schülers dürfte hier vollauf genügen. Wagners Tannhäuser soll Anlaß geben, das Leben an einem mittelalterlichen Hofe kennen zu lernen; ein kulturgeschichtliches Bild, das noch einmal alle Erinnerungen und Züge zusammenfaßt, ist an der Hand des zweiten Aktes dieses Werkes leicht zu zeichnen. E. T. A. Hoffmanns Novelle „Der Kampf der Sänger“ kann gleichen Dienst erweisen und wird da besser am Platze sein, wo eine gewisse Vertrautheit mit dem Theater nicht vorausgesetzt werden kann. Der Meistergesang wird in der Unterrichtspraxis an zwei Stellen angeschlossen, entweder im Anschluß an die ritterliche Lyrik oder bei Hans Sachs. Hier ist der erste Weg gewählt, weil die organische Verbindung dabei vollkommener ist; gerade der erste Akt von Richard Wagners Meisteringern zeigt nicht nur den Meistergesang, sondern den Ritter mit seinem Lied

gegenüber dem, was aus der ritterlichen Sangeskunst bei den Meisteringern geworden ist.

VI. Das Drama des Mittelalters.

Trotzdem kein bezwingendes Werk überliefert ist und dem Schüler vor Augen gebracht werden kann, wird auf das mittelalterliche Drama in seiner Entstehung einerseits aus der christlich-gottesdienstlichen Feier, andererseits aus dem heidnischen Volksbrauch nicht verzichtet werden können. Besonders fruchtbar kann dieser Teil dadurch gestaltet werden, wenn bei dieser Gelegenheit das Wesen des Dramas überhaupt dargestellt wird. Daß dabei die bereits gelesenen Dramen aus dem deutschen und neusprachlichen Unterricht in die Darstellung einbezogen werden müssen, bedarf keiner weiteren Begründung.

Durch die unleidliche, auf Freytags Technik des Dramas aufgebaute technisch-literarische Drameninterpretation der Schule ist, wie jeder Kenner dieser Dinge weiß, die Erkenntnis für die Wurzeln und die Entstehung des Dramas völlig verschüttet worden. Die einzige Rettung war noch dort, wo das antike Drama aus der kultischen Dionysosfeier als seiner Wurzel entwickelt werden konnte. Für die Erkenntnis der europäischen Dramatik, ihrer Gipfel und ihrer Grenzen ist es von ausschlaggebender Bedeutung, daß dem Schüler der Unterschied klar wird zwischen dem naturgewachsenen Drama (Antike, geistliches Drama, Shakespeare) und dem neueren Kunst drama, das unter erschwerten Umständen sich zur Höhe entwickeln mußte und am Ende doch nie das Fehlen ursprünglichen Wachstums verleugnet. Dabei wird gleichzeitig die Erkenntnis vermittelt zwischen der Kunst, die aus der Natur und dem Volkstum stammt, und der, die sich aus der Bildung heraus entwickelt. Für das Verständnis der folgenden Jahrgänge (zweiter und dritter) sind diese Tatsachen von ausschlaggebender Bedeutung. Petrarca — Opitz — Goethe und Herder — Goethe — Volkslied — Romantik sind die beiden großen Linien, auf die diese Vorgänge gebracht werden können.

Die Technik, der kunstgerechte Aufbau eines Dramas, das muß dem Schüler klar werden, ist sekundär. Alle Regeln und Kniffe der Technik nützen nichts, wenn nicht die ursprünglichen, naturgegebenen dramatischen Urkräfte vorhanden sind. Deshalb mißlingt jeder Versuch, das Drama aus der bloßen „Dramatisierung“ des Epos oder der Novelle zu gewinnen. Die Entstehung des

Dramas zeigt uns deutlich die Sachlage. Das mittelalterliche Drama ist gleich dem griechischen aus dem Kult erwachsen. Damit hatte es den Mutterboden alles Geschehens, die Religion; was die Menschen im tiefsten bewegte und erschütterte, das entfaltete sich im Drama von den ersten Stufen des kultischen Chors, der biblischen Szene bis zum weit ausgebauten Gebilde. Die eine Entwicklung ging über das Episch-Dramatisierte nicht hinaus, die andere, die antike, wurde zum Drama in ewiggültiger Vollendung. Hier zeigt sich, daß die Herkunft aus den Urkräften der menschlichen, volkhafte und religiösen Erschütterungen und Vorstellungen noch nicht die eigentliche dramatische Grundbedingung ausmacht. Die geschaute Gestalt religiöser Bewegung ist der Mythos. Und nun kommt alles darauf an, ob dieser Mythos die Gestaltwerdung des Kampfes ist. Der Dionysuskult war dies von vornherein: Kampf der elementaren Mächte der Natur und Verkörperung der Schicksalsmächte. Der heroische Mythos der großen Tragiker aber, in diese dramatische Umwelt hineingestellt, entfaltete die in ihm schlummernden Keime dramatischen Kampfes, die gelöst und ins Überweltliche gesteigert wurden. Solche Voraussetzungen sind nicht künstlich zu schaffen; wo sie fehlen, da muß das Drama aus der Bildung, aus abgeleiteten Formen sich nähren, es wird zum Kunstdrama. Das ist die Lage für das Drama des französischen Klassizismus und für die meisten dramatischen Schöpfungen unserer klassischen und neueren Dichtung.

Der griechische Götter- und Heroenmythos enthielt alle Teile, die eine in die Breite ausgebaut dramatische Entwicklung benötigte: Triebe und ungezügelte Leidenschaften, Entfesselung des tatendurstigen Willens und Gewaltmenschentums, Spiel und Gegenpiel der lebendigen Kräfte, Vernichtung des Großen und Edeln im Kampf mit den göttlichen und finsternen Gewalten, Untergang der Völker, Ergriffenheit der großen Seele vom Walten der Götter und des Schicksals, Verblendung und Vermessenheit und die Qualen des prometheischen Genies. In all diesem lagen die Gründe für die Weltbedeutung der griechischen dramatischen Kunst.

Unders beim mittelalterlichen Drama. Hier fehlt zwar nicht die religiöse Urquelle, wohl aber ein Mythos, erfüllt von dramatischen Entfaltungsmöglichkeiten. Der christliche Mythos war auf Kampflofigkeit, Ergebung und Leiden gestellt, und hat so allerdings die mächtigen geistlichen Spiele getragen, aber eine drama-

tische Kunst, geboren aus tragischem Kampf oder kosmischem Orgasmus, mußte hier ausbleiben. Der dramatisch geladene Mythos der Germanen konnte nicht zu dramatischer Gestalt gelangen, weil er durch das eindringende Christentum verdrängt wurde, ehe er aus epischer und balladenhafter Gestalt zum Drama werden konnte. Alle Versuche, das Verlorene durch Neuschöpfung wiederzugewinnen, konnten nicht zur vollen Lösung führen, weil das Christentum den germanischen Mythos im Volksbewußtsein abgelöst hat und die einmal unterbrochene Überlieferung für immer verloren scheint und keine elementaren Beziehungen die Kluft zum alten Mythos überbrücken können. Darin liegt die tiefe Tragik des Wagnerschen Wollens; *Götterdämmerung* und *Parsifal* sind dafür beredte Zeugen.

In England erwuchs Shakespeares Drama aus dem Reichtum des mittelalterlichen Spieles in seinen verschiedenen Formen und aus dem Geist der Renaissance, in deren Blütezeit er lebte. Die Moralität des ausgehenden Mittelalters vor allem, die besonders in England blühte, barg die Keime der Charaktertragödie in sich, die durch Shakespeare zur Vollendung gebracht und den späteren Geschlechtern Vorbild wurde. Bei allem Kunstmäßigen stand sein Werk mit den Wurzeln im gewachsenen Drama des Mittelalters, und dieser Lebensquell hat es ihm möglich gemacht, sich als Urschöpfung neben die griechische Tragödie zu stellen, deren Maß auch für ihn gilt.¹⁾

Goethes *Faust*, das sei hier kurz erwähnt, nimmt eine Sonderstellung ein. Hier ist die alte Magus Sage mit Fausts Persönlichkeit zum deutschen Mythos geworden, und mit einer innerlich wahren, alles Menschliche umfassenden Bildungswelt hat der Genius das größte Welt drama erstehen lassen, das die europäische Dichtung kennt, das einzige, das zur Vollendung kam.

Ob hier der Platz ist für solche weitgreifenden Erörterungen, das hängt von verschiedenen Umständen ab, von der Schulgattung, von der Reise, von dem bereits im deutschen und neusprachlichen Unterricht Gelesenen. Im Gymnasium wird der II. Jahrgang der Oberstufe der gegebene Ort sein, wenn die Einleitung zum ersten griechischen Drama erfolgt ist. Einmal aber müssen auf allen Schulen diese Voraussetzungen für die Erkenntnis des Dramas bekannt werden, und zwar muß dies vor Beginn der Sturm- und Drangzeit geschehen sein, da dort darauf aufgebaut wird.

¹⁾ Vgl. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas 1911 ff. Bd. 1, 4, 5.

VII. Dante, Die göttliche Komödie.

Die Dante-Erinnerung vom Jahre 1921 hat uns des Dichters großes Werk von neuem ins Bewußtsein und ins Gewissen gerufen. Daß die Kenntnis über den bloßen Namen meist nicht hinausgeht, ist nicht mehr erträglich. Im klassischen Unterricht ergab sich zwanglos schon immer im Anschluß an Vergils VI. Buch die Beziehung zu Dante, aber es ist doch nur ein kleiner Ausschnitt. Der Unterricht in der Geschichte und im Deutschen haben zusammen so reichliche Voraussetzungen gegeben, daß die Darstellung des mittelalterlichen Weltbildes der Göttlichen Komödie gewagt werden kann. Dann aber hat Dante durch die Fülle seiner Gesichte eine außerordentlich große Wirkung als unerschöpfliche Stoffquelle auf die bildende Kunst und die Dichtung ausgeübt, und in neuerer Zeit wurde die Gestalt Dantes als höchstes Vorbild dichterischer Haltung gegenüber der Welt gepriesen; er erschien als der gottesfüllte vates, der die höchste Vervollkommenung der dichterischen Persönlichkeit darstellt.

Aus der Göttlichen Komödie ist folgende Auswahl getroffen: Hölle: I, 1—60 Dante im Wald der Verirrung, 112—136 das Erbieten Vergils, Dante aus der Wildnis zu retten, II, 1—142 Dantes Verzagen und Vergils Trost, III, 1—36 das Höllentor, IV, 1—151 die großen Heiden, V, 1—142 die um sündiger Liebe willen Verdammten, Semiramis, Paris, Tristan, Francesca, IX, 104—133 die Ketzer, XI, 10—115 die Abstufungen des Lasters, XII, 46—134 die Gewaltmenschen, XIX, 1—30 die Simonisten, XXVI, 85—142 die letzte Fahrt des Odysseus, XXXIII, 1—87 Ugolino. Fegfeuer: I, 1—12 Anrufung der Musen, VI, 76—126 Invektive gegen Italien, VII, 91—136 die Fürsten, XX, 124—151 die Erlösung eines Geläuterten, XXVII, 109—142 Vergil legt die Führung nieder, XXVIII, 1—36 das irdische Paradies, XXIX, 1—154 Triumphzug der Kirche, XXX, 22—51 Beatrice, Vergil verschwindet, XXXI, 76—108 Reue und Läuterung. Paradies: VI, 1—111 das Kaisertum, X, 61—138 die seligen Kirchenlehrer, XIV, 97—139 das Bild Christi, XXXIII, 46—145 die Dreieinigkeit.

Rund 1700 Verse umfaßt diese Auswahl, für die 6 bis 7 Unterrichtsstunden in Betracht kommen. Die Auswahl kann natürlich leicht erweitert werden, weitere Beschränkung ist aber nicht empfehlenswert. Das größte Dichtwerk des Mittelalters darf wohl diesen Raum beanspruchen, und daß es uns Deutsche sehr viel an-

geht, bedarf keines weiteren Wortes. Es wird sich empfehlen, zunächst vom Aufbau des Gedichtes auszugehen und seine strenge Symmetrie zu zeigen, ebenso die Gesamtanordnung. Ohne Zeichnung kommt man schwerlich aus. Ist aber das Gerüst skizziert, dann kommt man mit wenig erläuternden Worten durch die vorgeschlagene Auswahl hindurch. Erst nach Behandlung der Gesänge, die vom Lehrer und geeigneten Schülern vorzulesen wären, wird die dichterische Symbol- und Ideenwelt, das Ganze des Werkes und seines Sinnes, in den wesentlichen Linien aufgebaut auf den vorgelesenen Stücken, zu geben sein. Läßt man die Gelehrsamkeit beiseite, die hier reiche Betätigung finden könnte, dann wird man kaum auf ernstliche Schwierigkeiten für das Verstehen stoßen. Es dürfte vielmehr zu den dankbarsten Teilen gehören.

2. Jahrgang.

1. Humanismus und Renaissance in Italien.

Unter den großen geistigen Mächten, die auf die Gestaltung unserer Literatur bestimmenden Einfluß ausgeübt haben, der Antike, Voltaire und Shakespeare, nimmt auch die italienische Renaissance einen breiten Raum ein. Während im 18. Jahrhundert die Renaissance vielfach das Medium war, durch das die Antike gesehen wurde, ist sie im 19. Jahrhundert als völlig selbstständiges Kulturbild wirksam geworden und hat seit der glänzenden Darstellung Burckhardts jeden bezaubert, der sich dieser Zeit näherte.

Niemand wird ernstlich etwas einwenden wollen, wenn für das tiefere Verständnis unserer Dichtungs- und Geisteswelt die Kenntnis der Antike, der Aufklärung mit ihrem stärksten Vertreter Voltaire und Shakespeares als notwendige Voraussetzung gefordert wird.

Keineswegs allgemein ist dies bei der Kultur der Renaissance der Fall. Hier zeigte sich umsomehr die Notwendigkeit der Fühlungnahme, je mehr die Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in den Bereich des Unterrichts eintrat. C. f. Meyer und die Vertreter der späteren historischen- und Kulturdichtung sind ohne Begriff und Anschauung des Renaissancezeitalters schlechterdings nicht zu verstehen. Aber auch die ältere Literatur des 18. Jahrhunderts setzt diesen Begriff voraus. Wielands Oberon, zweifellos auch ohne historische Beziehung ein edles Kunstwerk, erhält doch erst die rich-

tige Folie durch Ariost, durch die höfisch ironische Renaissance-dichtung, und mit dem Abstand nach Zeit und Größe ergibt sich ein Bild rein literarischer Dichtung, die nicht dem eigenen Erleben entstammt; hinter dem gefälligen und launigen Spiel steht der romantische Epigone, und die Eingangsverse des feinsinnigen Schriftstellers vom Ritt ins romantische Land werden in ihrer vollen Bedeutung klar, so wie den Renaissanceesuchern neueren Datums der Zug in die Renaissance der Ritt ins Land der Kraft, der Vollendung der Form und Kunst, ins Reich der großen, ästhetisch bestimmten, willensstarken Persönlichkeit ist.

Und mit Ariost und Tasso steigt das Werk Goethes auf: nicht voll erfassbar als Erlebnis, nicht voll erfassbar als Kunstwerk ohne Italien, ohne Renaissance, ohne die Gleichung Weimar=ferrara, in der Renaissance und weimarische Glanzzeit sich gegenseitig erhellen, in der das Idyll von Belriguardo mit seinen klaren und duftigen Farben den Park von Tiefurt bestrahlt, und wieder Weimar jene kunstsinne Zeit in Ferrara mit einem Überfluß hochgestimmter seelischer Empfindung erfüllt; und zusammen erst erklingt der volle Akkord, und der tiefe Gedanke gewinnt Gestalt, daß ein gemeinsames Band die Jahrhunderte in ihren höchsten menschlichen Formen verbindet — ein wahrhaft humanistischer Gedanke. Tasso ein Künstlerdrama zu nennen, wäre verfehlt und gäbe dieser Dichtung eine armselige, beschränkte Bezeichnung, aber er ist doch der Ausgangspunkt dieser Kunstgattung geworden, die als Künstlerroman und Künstlerdrama das 19. Jahrhundert erfüllt, und die inhaltlich den Künstler meist im Ideal des Renaissancekünstlers geschaut hat. Solcher Art ist auch Hofmannsthals „Tod des Tizian“.

Die deutsche geistige Kultur des 18. Jahrhunderts ist nicht nur die der Renaissance in Italien entsprechende Zeit, sondern sie ist auch durch manchen Zug unmittelbar mit jener verbunden. Goethe erschloß sich in Italien die Antike auch im Bilde der Renaissance, Wieland fand in der romantisch-südlichen Kultur die Stoff- und Formenwelt, die er liebte und verehrend nachzugestalten suchte. Der Petrarcault Gleims und Jakobis darf hier unberücksichtigt bleiben. Der mittelbare Zusammenhang von Lessings Emilia Galotti mit der Renaissance sei nur gestreift: der Prinz und der Maler Conti.

Und nun das Sturm- und Drangdrama. Schon äußerlich führt uns die Stoffwelt dieser Dramen in jene Welt: Klingers Swillinge,

Gerstenbergs Ugolino, Leisewitz' Julius von Tarent (die Lieblingsdichtung Schillers auf der Karlschule), Schillers Giesko. Freilich sucht der Sturm und Drang etwas Überzeitliches, die ungebrochene Kraftnatur, ohne die historische Bedingtheit der Zeit. Das Literarisch-Künstlerische steht nicht in Frage.

Schiller schienen die Gestalten des 16. Jahrhunderts dem Begriff von Menschenwürde zu entsprechen, dessen Verwirklichung er von seinem Jahrhundert forderte. Unter diesem Gesichtswinkel sind die Gestalten des Giesko zu betrachten, die Renaissancegefinnung fehlt ihnen, sie sind in moralisches, sentimentales Pathos getaucht; der Immoralismus und die ästhetische Stimmung der Zeit war noch nicht erkannt.

Erst bei Heinse im UrdinghELLO tritt Begeisterung für den Machtwillen der Persönlichkeiten und das künstlerische Gefühl für die Lebensform jenes Zeitalters zusammen in die Erscheinung. Heinses UrdinghELLO und Goethes Tasso sind so die letzten Worte, die das 18. Jahrhundert über diesen Gegenstand zu sagen hatte.

Dagegen bedeutet die Romantik in mancher Beziehung einen Rückschritt. Auch Wackenroder feiert die Kunst der italienischen Renaissance, aber seine Frömmigkeit und sein Kunstpietismus führen ihn abseits, er sieht nur die Gottseligkeit und Reinheit der großen Maler, nicht das grandiose Schauspiel entfesselter Kräfte.

Mit Tiecks Vittoria Accorombona wird das Band wieder angeknüpft, das nach Heinse abgerissen schien. Hier ist ein groß und tief geschautes Bild, eine Darstellung geschichtlicher Vergangenheit.

An die Einwirkung von Nietzsches Renaissancebegriff auf die moderne Literatur sei hier gleichfalls erinnert.

Der Geschichtsunterricht, dem naturgemäß ein Teil der Aufgabe, die Kenntnis der Renaissance zu vermitteln, zufällt, kann allein kein ausreichend greifbares Bild dieses großen und reichen Zeitalters geben. Damit erwächst die Aufgabe, mit den Mitteln des deutschen Unterrichts einzugreifen. Zu diesem Zweck wurden gewählt: Vier Sonette des Petrarca, einige Sonette neuerer Dichter; Shakespeares Kaufmann von Venedig, C. F. Meyers Hochzeit des Mönchs und Hofmannsthals Tod des Tizian.

Mit Petrarca, dem größten Humanisten, und Shakespeare, der machtvollsten dichterischen Persönlichkeit der Renaissance, kommen diese Zeiten selbst zu Wort. Die beiden neueren Dichter sind die Söhne des 19. und 20. Jahrhunderts. Sie vermitteln uns reiche Züge

der Renaissance, aber zugleich zeigen sie sich als Dichter unserer Zeit, und mit ihrer Neigung zu historischer Vergangenheit enthüllt sich ein entscheidender Zug des modernen Menschen im Zeitalter des Historismus.

Die Tyrannis in Ezzelino und Cangrande, das Leben in der Republik Venedig mit ihren königlichen Kaufleuten, die Kämpfe der Geschlechter in den Städten um die Macht sind die politischen Faktoren, die wirksam sind. Auf solchem Hintergrunde entfaltet sich ein überraschender Reichtum der Persönlichkeiten, der Humanist, der große Dichter und der gefeierte Maler, der politische Mensch, hochstehende Frauen. Weiterhin erscheinen die leuchtenden Züge des Kulturlebens, die Erweckung des Altertums, die humanistische Bildung auch der Frauen, die Bedeutung von Kunst, Dichtung und Musik, der Platonismus des Zeitalters, der zarte Duft der Novelle, die vornehm heitere Geselligkeit und festlicher Jubel, in den nicht selten das düstere Schicksal tritt. Die immoralistisch-ästhetische Einstellung zum Leben wird erkennbar, begeistert von den modernen Verehrern seit Burckhardt und Nietzsche gepriesen, mit ihren bezaubernden Seiten wie mit den dunkeln Schatten, die dem Renaissancebegriff im Bewußtsein der Gegenwart eingeprägt sind.

Außer der Kulturgeschichte werden auch einzelne Gegenstände der Literaturkunde geklärt, die Kunstform des Sonetts, deren Weiterleben bis zu Goethe und der Romantik, die Bedeutung, die Petrarca's Schaffen für die nächsten Jahrhunderte gehabt hat, die alte Novelle und ihre moderne Umformung, der Historismus in Kunst und Kultur, der Begriff Humanität in seiner Entstehung, Shakespeares Lustspielstil und moderne Ästhetik.

II. Humanismus und Reformation in Deutschland.

Ist das Wesen des Humanismus in Petrarca deutlich geworden, dann kann seine Bedeutung für das deutsche 16. Jahrhundert kurz behandelt werden, zumal da er kein Werk hervorgebracht hat, das für uns noch lebendige Kraft besäße. Erst im 17. Jahrhundert treten im deutschen Geistesleben die Kulturwerte des Humanismus im Schrifttum stärker hervor. Im 16. Jahrhundert hat er das Latein zur Dichtersprache gemacht, und zwar nicht das lebendige, gesprochene Latein des Mittelalters, sondern das erweckte ciceronianische der gelehrten Welt. Auf diesem Boden in einer wieder ins Leben gerufenen alten Sprache konnten naturgemäß keine schöpferischen Taten erblühen. Das gelehrte Latein

war eine fest begrenzte Welt geworden, die neuer Sprachschöpfung, neuer Ausdrucksgestaltung, der Grundbedingung jeder dichterisch-schöpferischen Tat, keine Möglichkeit zur Entfaltung gewähren konnte. Die einzige humanistische Schrift, die in den Kreis der Betrachtung gezogen werden könnte, wäre des Erasmus von Rotterdam Lob der Torheit; der Reiz des eleganten Latein kann im Rahmen des Unterrichts aber kaum zur Darstellung kommen, und eine Übersetzung hat hier keinen Wert, weil das, was in ihr noch bleibt, nicht Gegenstand einer vertieften Betrachtung werden kann. Man wird sich also hier auf kurze geschichtliche Darstellung beschränken müssen.

Die Reformation hat gleichfalls in ihrer Streitliteratur kein eigentlich klassisches Werk hervorgebracht; die Schriften Luthers z. B. haben keinen neuen Ton, dienen ausschließlich der Vertretung seiner Sache; sie sind auffallend spracharm gegenüber dem ungeheuern Reichtum und der Sprachgewalt der Bibelübersetzung. Deshalb wird Luther auf die Bibelübersetzung, auf seine Bedeutung in der Geschichte der deutschen Sprache (Sendbrief vom Dolmetschen) und auf das Kirchenlied beschränkt bleiben können. Dabei wird hier zu betonen sein, daß Luthers Bibelsprache die Grundlage geschaffen hat für die Dichtersprache des klassischen Zeitalters, nachdem sie ergänzt war durch Bemühungen des 17. und 18. Jahrhunderts um eine dichterische Kunstsprache.

Auch sonst hat die Streitliteratur und die Satire, in der sich die mächtige Erregung der Geister erkennen läßt, nichts von nachhaltiger Wirkung hervorgebracht; allzusehr herrschte das Interesse am Stoff, am Kampfe vor, als daß ein ausgereiftes, ausgegorenes, abgeklärtes Werk hätte entstehen können. Hier machen nur Huttens deutsche Lieder eine Ausnahme, die voller sprachlicher Ausdruck der Persönlichkeit und ihres Wollens geworden sind; aus diesem Grunde ist Huttens berühmtes Kampflied als unerläßlich einbezogen worden. C. f. Meyers „Huttens letzte Tage“ wird gelegentlich hier angeschlossen. Man darf aber nicht verkennen, daß ohne weitgehende Vorarbeit das Verständnis durch den Schüler nicht zu erreichen ist.

Um die Kraft zu zeigen, mit der auch die Gegenseite ihre Sache führte, wird Murners Schrift „Von dem großen lutherischen Narren“ eine Stunde zu widmen sein, in der Weise, daß der Inhalt mit besonderer Berücksichtigung der literarischen Einleitung (Narrenheit) vorgetragen und Murners interessante Stellung zu

Luther auseinandergesetzt wird; dann wäre ein Stück vorzulesen, etwa Luthers Tod (4316—4448). Manche der Grobianismen werden der Milderung bedürfen, im ganzen aber soll dem Schüler der grobianische Ton jener Zeit bekannt werden, damit er die Bestrebungen des 17. Jahrhunderts verstehen kann.

Hans Sachs ist unter zwei Gesichtspunkten zu betrachten, wie er gewesen ist, und was er für Goethe bedeutete. Er ist der einzige Dichter des 16. Jahrhunderts, dessen Werk im Unterricht nicht fehlen darf. Eine kräftige Untermalung des städtischen Lebens jener Zeit wird zweckmäßig vorausgehen, etwa durch Hagens „Norica“ in Schülerreferaten. Bei allem aber, was uns ans Gemüt greift, darf doch die enge Grenze dieser biedereren, oft rein handwerksmäßigen Reimerei nicht unbefprochen bleiben; insbesondere muß die vielgerühmte „Volksstümligkeit“ ins richtige Licht gesetzt werden, und da wird Gegenüberstellung des Volksliedes und des älteren Fastnachtsspielles deutlich zeigen können, daß bürgerlich-ehrbare Kunst, so hoch man sie auch stellen mag, und Volkskunst nicht dasselbe sind. Goethes idealisiertes Bild ist der würdigste Abschluß für die Betrachtung des Hans Sachs. Hier steht die Kraft in Frage, die der Dichter noch 200 Jahre nach seinem Wirken bedeutete. In einem Meer wurzelloser Kunstdichtung, von dem sich Goethe umflutet sah, war Sachs die rettende Insel; „was echt und deutsch ist“, das hat er dem Größten gezeigt.

Auf Fischart ist hier ganz verzichtet, obgleich er die stärkste dichterische Kraft des Jahrhunderts war. Die Werke, die für den Unterricht geeignet wären, etwa „das glückhafte Schiff von Zürich“, enthalten nicht sein in der Geschichte bedeutsames Wesen, seine satirische Kunst; die Wortwitzkunst aber seines großen Werkes, der „Geschichtsklitterung“, ist für uns ungenießbar und quälend; zudem müßte die Auswahl so klein sein, daß ein lohnender Wert nicht gewonnen werden kann. Proben aber von wenigen Seiten haben hier keinen Sinn. Die Prosa des 16. Jahrhunderts ist aus ähnlichen Gründen nicht berücksichtigt. Was ist zu gewinnen, wenn man von Dutzenden von Dichtern des 16. und 17. Jahrhunderts im Grunde nichtsagende Proben bringt, wie es viele Auswahlbücher tun, darin aber dann nur 3—4 Seiten für Grimms haufen übrig haben?

Das Volksbuch müßte der Zeit nach hier berücksichtigt sein, ist aber aus Gründen des inneren Zusammenhangs in die Romanistik und bei Goethes Faust eingereiht.

III. Opitz und sein Jahrhundert.

Wie bereits angedeutet, haben die Verfasser rein literaturgeschichtlicher Betrachtung eine Fülle dichterischer Persönlichkeiten des 17. Jahrhunderts dem Unterricht eingefügt: Opitz, Fleming, Logau, Moscherosch, Dach, Grimmelshausen, Gryphius, Scheffler, Abraham a Santa Clara. Aus dieser Reihe heben sich zwei Namen heraus: Opitz in seiner wegweisenden Bedeutung, nicht als Dichter, und das größte dichterische Werk des Jahrhunderts, und gleichzeitig seit dem Nibelungenlied und Wolfram das erste deutsche Werk großen Stils von überragendem Wert, Grimmelshausens „Simplicius Simplicissimus“. Als dritter könnte noch Gryphius in Frage kommen, aber wie man nach einem Werke greifen will, steht man ratlos. Eine Tragödie müßte es sein, aber keine ist eigentlich wertvoll und fruchtbar für den Unterricht zu gestalten, obgleich gerade da seine Bedeutung lag. Daß man in Schlesien des Gryphius gedenken mag, ist selbstverständlich, aber das kann auf andere Weise geschehen.

Abraham a Santa Clara kommt bei Schiller zu seinem Recht. Bei Opitz wird die landläufige literaturgeschichtliche Schultradition umgewertet werden müssen; er ist nicht einfach der Reformator auf dem Irrwege, der die löbliche Absicht hatte, die deutsche Poesie mit seiner Poetik zu heben, aber falsche Wege einschlug, insbesondere weil er dem Volksleben geringschätzig fernstand. Opitz ist mit anderem Maß zu messen, seine Dichtung ist uns heute tot, auch die natürlichen Klänge seiner Jugendlyrik, die nach unserer Auffassung den geborenen Dichter verraten, ändern daran nichts; aber geistesgeschichtlich betrachtet ist er einer der mächtigen Geister, der sein Zeitalter beherrschte und deshalb beherrschen mußte, weil in ihm die Kräfte und der Geist der Zeit ihren persönlichen Ausdruck gefunden haben. Er ist die deutsche Parallelerscheinung zu ähnlichem in anderen Ländern; er hat den italienischen Humanismus, der europäisch geworden war, eingedeutscht und die verwilderte und untergegangene Kunst in strenge Zucht genommen. Eine Erneuerung aus dem Volksgeist, wie etwa um 1770, konnte damals gar nicht in Frage kommen, weil die volkstümliche Überlieferung jegliche Zeugungskraft eingeblüßt hatte.

Daneben aber hat er den Typus des Dichters geschaffen mit bestimmtem hohen Rang in der Gesellschaftsordnung nach seinem angebeteten Muster Petrarca, und im Rahmen des damaligen

hochfürstlichen Mäzenatentums hat er hier Erstaunliches geleistet in der Er kämpfung sozialen Ranges und Ansehens für den Vertreter geistiger Werte. In der Entfaltung der deutschen Volks-individualität durch nationale Überwindung universeller geistiger Bindung im Kampf gegen die Neulateiner ist Opitz die wegweisende und siegreiche Kraft, die auch trotz der späteren Verwelschung des deutschen Lebens nicht mehr ausgelöscht werden konnte. So ist also hier eine breite Darstellung in diesem Sinne zu geben und dann die deutsche Poeterei eingehend an der Hand des Textes durchzuarbeiten.

Grimmelshausen wird in reichlicher Auswahl gelesen werden müssen; der Benutzung einer Gesamtausgabe brauchte trotz der naturalia nicht entgegengewirkt zu werden, doch ist der Umfang dann schwer zu bewältigen. Die handlichen ausgewählten Ausgaben aber sind häufig auf das Kulturgeschichtliche hin besorgt, und da wird gelegentliche breite Ergänzung notwendig. Weniger als 4 bis 5 Stunden sollte man diesem Werk nicht widmen, wenn möglich ist Zugeben angebracht. Für das 1.—4. Buch ist je eine Stunde erforderlich, für das 5. und 6. zusammen eine. Die Lektüre hat jeweils zu Hause zu geschehen.

Grimmelshausens Simplizissimus wird gerne als Bild des Dreißigjährigen Krieges betrachtet, und stofflich ist dies unbedingt richtig. Aber das Wesentliche bei diesem Werk darf dieser Gesichtspunkt des reinen Rohstoffs nicht sein. Es darf nicht zur kulturhistorischen Quelle mißbraucht werden. Aber das weite Kulturbild hinaus ist das Werk bestimmt durch die Seelenstimmungen, durch die Überzeugungen, die ihm sein Erzeuger eingehaucht hat. Neben den abenteuerlichen Fahrten eines Glücksritters in einer funterbunten, aufgewühlten Welt, ist es durchdrungen von dem Glauben eines freien und frommen Christen, auch angefüllt mit Vielwisserei und Lesestoff nach der gelehrten Manier der Zeit. Der geschwollene Stil der Zeit ist vorhanden und das Werk ist keineswegs volkstümlich, wie man es gerne da hinstellt, wo es in die allgemeine Linie volkstümlicher Schöpfungen hineinpassen soll; dazu ein tiefer Kampf zwischen Weltleben und Entsagung, in dem schließlich die Abkehr von der Welt siegt, die in der Robinsonade ausklingt, einer aus dem Tiefsten quellenden Zeitstimmung und Erlösungssehnsucht. Und schließlich hat er die überzeitliche Eigenschaft des großen Künstlers, sich selbst im Werke Gestalt gegeben zu haben; es ist keine bloße Erneuerung von Schwänken,

wie sonst im pikarischen Roman, zu dem der Simplizissimus nach Scherer'schen Gesichtspunkten gehört, sondern Weltbildroman, Bildungsroman. Auch in diesem scheinbar objektivsten dichterischen Kulturbild ist es doch der Mensch und seine Seele, was dem Ganzen Sinn und Wirkung gibt.

IV. Schiller, Wallenstein.

Schillers Wallenstein, nicht selten in die Untersekunda gesetzt, muß, um Verständnis zu finden, so hoch als möglich hinaufgerückt werden. Das letzte Jahr aber ist durch die Dichtung des 19. Jahrhunderts so belastet, daß ein Block wie Wallenstein, der mindestens 10—12 Stunden beansprucht, nicht beim klassischen Zeitalter eingefügt werden kann. Daß das Werk hier eingereiht ist, geschieht zum großen Teil aus diesem äußeren Gesichtspunkt. Wird Wallenstein in U II, gelegentlich auch O II extra ordinem gelesen, wie es vielfach geschieht, dann ist nichts einzuwenden, wenn er auch in U I extra ordinem, wie später Faust, eingesetzt wird. Aber es ist auch ein innerer Grund, der für diese Wahl maßgebend war. Wallenstein hat zum Stoff die Umwelt des Simplizissimus. Damit ist nicht gesagt, daß Wallenstein hier als „poetische Darstellung“ der Zeit des Dreißigjährigen Krieges gewertet werden soll. Solche grobstofflichen Gesichtspunkte sind grundsätzlich abzulehnen im Gegensatz zu zahlreichen Plänen und Vorschlägen, die z. B. den Götz als instruktives Geschichtsbild des 16. Jahrhunderts verwerten. Solches Verfahren ist nur bei Werken der historischen Dichtung angebracht, die die geschichtliche Schilderung sich zum Ziel gesetzt haben, nicht aber für Geistes- und Seelengestaltungen in historischem Gewand.

Aber in anderer innerer Beziehung rückt Schillers Wallenstein in die Nachbarschaft des Simplizissimus, nicht als angeblich realistisches Zeitbild des Dreißigjährigen Krieges. Realistisch ist da gar nichts; nur wer den Kommissgeruch von Roß und Reiter nicht kennt, kann im „Lager“ realistisches Soldatenleben sehen; wem es darauf ankommt, der muß zu Shakespeare gehen. Aber dennoch ist Schillers spätgeborene Schöpfung der Umwelt des Simplizissimus nahe: hier wie dort der Abenteurer, dort meist in den Niederungen des Lebens, dabei gottgläubig und ergeben, hier auf der Höhe des Daseins, an die Sterne glaubend und vom Größenwahn und der Hybris ergriffen, die ewigen

Gesetze der Sterne in die Bahn des eigenen Daseins zwingen zu können und diesem die Wege zu weisen nach dem Rechenexempel, das dem brütenden Gehirn entsprungen ist. Es ist echtestes 17. Jahrhundert, erhoben in das Reich allgemein menschlicher und geschichtlicher Gültigkeit. Das gibt auch diesem Werk seinen hohen Wert, nicht die besondere technische Vollendung im Aufbau der Handlung, in der Charakteristik der Personen, die häufig in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt wird.

Das Hauptgewicht wäre im Lager auf Kapuzinerpredigt, Schlußchor und auf Schillers Komik zu legen, in den Piccolomini auf die Rede Questenbergs und die Bankettszenen, in Wallensteins Tod auf I, 1; den großen Monolog I, 4; Wallenstein und Wrangel I, 5; die beiden Piccolomini II, 7 und den ganzen fünften Akt. Zuletzt käme der Prolog und seine Veranlassung.

Schillers Wallenstein war von je der Tummelplatz moralisierender Geschichtsbetrachtung, und Abhilfe ist hier nötig. Man kann durchaus die Frage der Schuld, der tragischen natürlich, erörtern, aber man versündigt sich, wenn man einen Aufsatz schreiben läßt: *principiis obsta, sero medicina paratur*, mit dem effektvollen Schluß: „Wallensteins Sturz, ein abschreckendes Beispiel vor dem Spiele mit bösen Neigungen, eine Mahnung, sofort dagegen einzuschreiten“. ¹⁾ Wer dazu imstande ist, hat Schiller nicht begriffen. Es ist eine große überbürgerliche Welt, die sich vor uns auf tut; um die bewegenden Kräfte menschlichen Schicksals geht das Spiel, und solches eignet sich nicht zur hausbackenen Moralkasuistik, wie die Geschichten unserer Kalender.

V. Aufklärung und Rokoko.

Rationalismus und Aufklärung sind die vorherrschenden geistigen Kräfte im 18. Jahrhundert bis zu ihrem Gipfel in Lessing und in Kant. Ohne Einsicht in die Entstehung und Bedeutung dieser Begriffe sollte der Unterricht nicht in Angriff genommen werden. Zunächst wird die Worterklärung und Bedeutung aufs deutlichste mit möglichst vielen Beispielen zu geben sein. Als umfassender lebendiger Träger ist Voltaire ganz besonders geeignet, weil bei dem Thema Rationalismus und Kunst gerade Voltaire bedeutsam wird. Die eigentümliche Verbindung zwischen Rationalismus, Poetik und Dichtung ist dann zu geben, Opitz, der fran-

¹⁾ Heinze-Schröder, Aufgaben. 2. Aufl. 1910. 3. Bändchen, S. 44 u. 45.

zöfische Klassizismus und seine Doktrin, Gottscheds kritische Tätigkeit und Anschauung vom Wesen der Dichtkunst. Dann aber ist der Kulturbegriff Rokoko zu verdeutlichen am besten unter Zuhilfenahme geeigneter Anschauungsmittel: Watteau, Gesellschaft im freien, Einschiffung nach Cythere; Boucher, Schäferszene; ein Rokoschloß und Garten; wenn keines in der engeren Heimat zugänglich ist, dann Abbildungen von Garten und Schloß Sanssouci. Richtig dabei verwertet kann Hofmannsthals Prolog zu dem Buch Anatol gute Dienste tun, nur wird jedes Wort aufs genaueste zu erläutern sein.

Als deutsche Rokokodichtung ist die Anacreontik mit einem ausgesprochenen Dichter dieser Art, Uz, eingesetzt, dazu Klopstocks oft komponiertes und im Konzertsaal erklingendes „Rosenband“ und Goethes Gedicht „Mit einem gemalten Band“. Am zweckmäßigsten wird man den Geist dieser Dichtung von der Mythologie aus darzustellen suchen. Die klassische „Zier“ ist hier ererbtes Gut, seit Opitz um ihres Reizes und ihres dichterischen Symbolwertes willen den Dichtern empfohlen. Es ist Kostümdichtung, die Liebe äußert sich in konventionell-schäferlichem Ton, die Namen der Personen sind der poetischen Überlieferung entnommen. Dazu wird die klassische Götterwelt aufgeboten, verniedlicht im Geschmack der Rokokozeit, und die Kennzeichen der südlichen Landschaft, aber ohne Wirklichkeit, lediglich als Staffage. Der eigentümliche Reiz liegt bei den besten Erzeugnissen im Schmelz, in der Eleganz des Verses, in der leichten Tändelei einer geschulten Wortkultur. Uz' Gedicht hat diese Vorzüge, und deutlicher sind sie noch bei den anderen Gedichten, in denen der Hauch echter, nicht nur spielerischer Empfindung zu spüren ist. Ihr Reiz aber liegt durchaus in der anacreontischen, leichtgeschürzten, entzückenden, aber niemals aufregenden Manier. Bei Goethes Schäferspiel ist ein Überblick über die Schäferdichtung in großen Zügen erforderlich. Ohne diesen hätte die Behandlung dieser zwar zarten und duftigen, aber doch leeren Dichtung keinen Sinn. Die bukolische Dichtung im Altertum (Theokrit, Vergil), ihre Wiederaufnahme in der Renaissance, ihre Beliebtheit in der Barock- und Rokokozeit sind die Stufen, die hier zu geben wären. Die Schäferei als gesellschaftliche Mode, die gegenseitige Durchdringung von Dichtung und Leben in den Schäferspielen der großen Welt, in den Parks der Landschlösser gehört zum Zeitbild. Die einzelne Dichtung ist fast immer literarisches Kunstprodukt ohne

Lebenswirklichkeit, die gesamte Dichtung aber die sichtbare Widerspiegelung einer Kulturerscheinung, deren Reiz, in mäßiger Dosis genossen, auch heute noch nicht erblichen ist.

Wieland ist dann der große Schriftsteller, der Literat im eigentlichen Sinn, der Umfasser und Darsteller der geistigen Strömungen der Aufklärungszeit und der Geschmackskultur des 18. Jahrhunderts. Er blieb im ganzen unberührt durch die großen geistigen Erschütterungen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, und damit, daß er auf dem alten Wege blieb, zeigt er, daß er in seiner Art wurzelecht war. Wieland ist ähnlich wie Klopstock im allgemeinen für uns nicht mehr lebendig. Seine didaktischen, erzieherischen und philosophischen Romane, in der die Gesellschaft seiner Zeit im antiken Kostüm sich bewegt, gehen uns nichts an. Und die spielerische Art, das literarisch Gemachte seiner Verserzählungen dürften gleichfalls für Unterrichtszwecke nicht in Frage kommen. Dagegen vermag die zarte ironische Phantastik des Oberon noch heute zu fesseln, und der Prozeß um des Esels Schatten aus den Abderiten findet bei den Schülern immer Verständnis; letztgenanntes ist dankbarer Stoff für ein Schülerreferat. Oberon wird auf zwei Stunden zu verteilen sein; die Gegenüberstellung des mittelalterlichen höfischen Epos und Wielands abenteuerlicher Zauber-, Feen- und Ritterwelt wird die besondere Form der Rokokophantastik mit ihren ironischen, untragischen Taten leicht erkennen lassen. Der Begriff der Grazienphilosophie kann als Lebensanschauung Wielands im Anschluß an den Inhalt der „Musarion“ das dichterische Bild abschließen, das menschliche Bild Goethes Gedenkrede.¹⁾

Friedrichs des Großen Stellung zur deutschen Literatur ist das bedeutsame Zeugnis für die Anschauung weiter Kreise und für die Macht des französischen Geistes, der Europa seit Ludwig XIV. durchdrang. Für den deutschen Unterricht kommen naturgemäß nur die Stellen in Frage, die sich auf Dichtung und Sprache beziehen. Zu unterstreichen ist sein Urteil über Goethe und die Schlußworte. Es kann auch zweckmäßig erscheinen, Friedrich des Großen Schrift erst im nächsten Kapitel zu behandeln im Zusammenhang mit Goethes Bild der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Ist Zeit verfügbar, dann wird die unmittelbar an Friedrich den Großen anschließende Dichtung hier behandelt werden dürfen, Gleim und Chr. E. v. Kleist.

¹⁾ Goethe, Jub. Ausg. Bd. 37, S. 11 ff.

Gellert ist ein ganz besonderer Typus, der gleichfalls nicht um der Unsterblichkeit einiger weniger Werke willen verdiente, heute von einer auf das Wesentliche ausgehenden Literaturbetrachtung berücksichtigt zu werden. Aber in einem Punkt schlug er alle: er war der erste wahrhaft volkstümliche Dichter, der die Gesamtheit des deutschen Lesepublikums ergriffen hat ohne Unterschied des Standes. Besonders aber hat er dem Bürgertum die Zunge gelöst. Es ist ein lehrreiches Kapitel, die Gründe seines Massenerfolgs zu zeigen und gleichzeitig den Bedingungen nachzugehen, die in unserer Zeit eine gleich starke wirksame Dichterpersönlichkeit kaum möglich erscheinen lassen. Das Wort Goethes wird in den Mittelpunkt zu stellen sein: „Gellerts Schriften sind für lange Zeit das Fundament der sittlichen Kultur der Deutschen gewesen“. Seit Luthers Tagen war die Literatur zum erstenmal als eine Volksmacht größten Stils erkannt und empfunden worden. Gellerts Bericht über seine Unterredung mit Friedrich dem Großen darf hier nicht fehlen; der gegebene Schluß sind Goethes Verse: „Gellerts Monument von Oeser“.

VI. Klopstock und Lessing.

Dichtung und Poetik der Folgezeit sind bestimmt durch den Gegensatz zu Gottsched und seinen Getreuen. Dabei wird Gottsched häufig im Anschluß an Lessings kritische Kampfstellung allzu sehr als der pedantische Irrlehrer hingestellt. Wenn dabei die beiden Schweizer mit ihrer über Gottsched hinausweisenden Anschauung zur Darstellung kommen, dann darf das Größenverhältnis nicht verdunkelt werden. Gottsched ist ein Markstein, ein Gesetzgeber, mit dem sich nahezu ein Menschenalter in Fragen der Dichtung auseinanderzusetzen hatte, die beiden Schweizer sind solche Gestalten nicht. Aber die einzelnen Punkte, in denen Gottscheds poetische Theorie auch im Rahmen des Rationalismus zu eng war, kann eine Erörterung der kritischen Anschauung der beiden Züricher sehr wohl zeigen. Es wären also die wesentlichen Sätze aus Bodmers Schrift „Von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen“ und Breitingers „Kritische Dichtkunst“ in kurzer Zusammenfassung darzustellen.

Bei Klopstock wird man auf eine Behandlung des Messias am besten ganz verzichten; uns ist das Werk, das hochgesteigerte seelische Ergüsse an die Stelle des klaren biblischen Wortes setzt, nicht mehr gemäß. Die Zeit, die eine breitere Behandlung (es

müßten dann doch die drei ersten Gesänge durchgenommen werden) erfordert, kann lohnender für andere Zwecke benutzt werden; eine kleine Kostprobe aber vorzulesen, das hieße, eine edle Frucht anschneiden und sie dann fallen lassen. Dagegen kann aus den ausgewählten vier Oden alles herausgeholt werden zum Verständnis dessen, was Klopstock seiner Zeit bedeutete, und was er als schöpferische Kräfte an die Größeren nach ihm zu vererben hatte. Klopstock bedeutet, geschichtlich betrachtet, den ausgesprochensten Gegensatz zur Poetik Gottscheds und auch der Schweizer, so nahe er diesen auch in manchem stand; das bewunderungswürdigste aber war bei ihm die außerhalb aller Poetik und Schablone empfangene und begeistert gesungene Dichtung, die ihn als den ersten Dichter großen Stils in unserem neueren Schrifttum erscheinen läßt. Der große Gegenstand, die große Seele, die Gewalt einer begeisterten, schöpferischen Dichtersprache waren das Neue, was Klopstock brachte und ihm den begeisterten Dank der Zeitgenossen eintrug. Wenn Klopstock von der Natur singt, dann fehlt jeder Gedanke an Schaden oder Nutzen, jeder Lehrzweck. Der gewaltige Gefühlsausbruch auf den Flügeln der Sprache ist das Kennzeichen seiner Kunst. Auch ihre formale Seite ist für die Folgezeit bedeutsam geworden: die Abneigung gegen den Reim und den Alexandriner und die Vorliebe für die antiken Strophenformen.

Von den bewußten Bestrebungen Klopstocks wäre der Versuch zu erörtern, die deutsche Dichtung aus fremder Bindung und fremdem Gehalt herauszureißen und auf eigene Füße zu stellen, insbesondere seine Bemühungen um die Erweckung der germanischen Götter- und Heldenwelt, aber auch die Gründe, warum ein solches Unterfangen scheitern mußte. An die Versuche, die in neuer Zeit gemacht wurden auf dem gleichen Gebiet (Hebbel, Wagner) wäre dabei zu erinnern¹⁾.

Die Wirkung Klopstocks verdeutlicht besonders lebhaft das Dichten und Treiben des Göttinger Hains.

Die Behandlung von Lessings Werk zerfällt in drei Teile; die Stellung Lessings zur Antike und die daraus gewonnenen kritischen Einsichten und Anschauungen, das Problem des Dramas, besonders der Tragödie, und Lessing als Geist der Aufklärung und Vorkämpfer der Humanität.

Lessings Anschauungen haben Windelmanns erste Tätigkeit zur Voraussetzung, und so wird eine eingehende Behandlung der

¹⁾ Vgl. 1. Jahrg. I, 6.

Gedanken Winckelmanns unerläßlich sein, auch deshalb, weil Goethe und Schiller in wesentlichen Zügen durch Winckelmann-Lessing bestimmt sind. Es ist selbstverständlich, daß ohne kunstgeschichtliche Unterrichtsmittel diese Aufgabe nicht gelöst werden kann. Für das Verständnis Winckelmanns müßten folgende Werke in den Kreis der Betrachtung gezogen werden: Niobe (Vatikan), Zeus von Otricoli, der borghesische Jechter, die Laokoongruppe, Hera Ludovisi, Apoll von Belvedere, der Torso (Herales) von Belvedere, Medusa Rondanini, farnesischer Herakles, dazu einige Werke der Barockplastik, etwa Apollo und Daphne von Bernini, Perseus und Andromeda von Rigetti, die Engel vom Altar der Dreifaltigkeitskirche in München; jedoch werden Barockstatuen meistens im Original in der näheren Umgebung zur Verfügung stehen, z. B. Altarfiguren der zahlreichen Barockaltäre, Brunnenfiguren u. dgl. Für Lessings Laokoon sei auf das Anschauungsmaterial von Ziehen verwiesen (s. unter Literatur).

Bei Lessings Laokoon wird auch der Gang der Untersuchung in seinem logischen Aufbau zu zeigen sein (induktiv von Kap. 1—16, dem Kernkapitel, deduktiv von 17—25). Der Nachdruck liegt auf dem, was für das Wesen der Poesie gewonnen wird, besonders den Ausführungen, die Homer als das höchste Vorbild der epischen Poesie vor Augen führen. Die Ausführungen über die bildende Kunst bedürfen der Kritik von unserem heutigen Standpunkt aus. Das Bedingte seiner Sätze über die Dichtkunst kann zurückgestellt werden bis zur Erörterung von Herders kritischen Anschauungen.

Mit Minna von Barnhelm hat Lessing das Meisterstück des bürgerlichen Dramas geschaffen und eine Fülle verschiedenster Versuche auf diesem Gebiet zur Vollendung geführt. Höhe des bürgerlichen Dramas und des Lustspiels sind die Gesichtspunkte für dieses Werk; in erster Linie aber sein ewiger Wert als Kunstwerk. Hier tritt Lessings klügelnder Verstand am wenigsten in die Erscheinung; der Zauber der Szene, der Charakteristik nimmt gefangen, man spürt, daß dieses Werk mit Wärme und Liebe geschaffen ist, daß das Gefühl den Verstand bezwungen hat, soweit dies bei Lessing möglich war.

Der Kern der kritischen Bedeutung Lessings ist in der Hamburgischen Dramaturgie zu sehen; hier hat er seine mit bewußter Ablehnung des französischen Klassizismus im Studium der Alten und Shakespeares gereifte Anschauung vom Drama im Anschluß

an die aufgeführten Stücke entwickelt. Der Schwerpunkt ist auf Lessings Erörterungen über Aristoteles und Shakespeare zu legen. Aus diesem Grunde wird Hamlet hier eingesetzt. Zunächst wird das Werk ohne Rücksicht auf Lessing zu lesen sein, dann aber muß eine möglichst eingehende Besprechung der technischen Werte gegeben werden, nicht etwa nur der von Lessing gewürdigten Geisterzene. Es soll klar werden, was Lessing zu Shakespeare gezogen hat, worin er dessen Größe sah, in welcher Beziehung er ihm als gültiges Vorbild erschien. Damit ist die Verbindung gewonnen zu Lessings Definition der Tragödie und seiner Auseinandersetzung mit dem französischen Klassizismus. Für den Unterricht kommen folgende Stücke der Dramaturgie in erster Linie in Frage: 1, 2 christliches Trauerspiel, 10—12, 73—83 Shakespeare, 22—32, 37—50 französisches Theater.

Die Bedeutung von Lessings Trauerspiel „Emilia Galotti“ als Muster des dramatischen Aufbaues, der Charakterisierung, der tragischen Verwicklung, wird nach der Kenntnis der Dramaturgie ohne weiteres klar sein. Bei Emilia wird die Betrachtung vom technischen Standpunkt aus im Vordergrund stehen müssen. Das Eisige und Frostige dieser erkügelten Dichtung kann den Schüler nicht mit fortreißen, und es hat keinen Zweck, künstlich die Gefühle in Wallung zu bringen und die Tatsache zu verschleiern, daß das Werk in erster Linie „dramatische Algebra“ ist. In zweiter Linie aber käme die Bedeutung als soziale Anklage in Betracht, die auf die nächste Generation zündend gewirkt hat.

Den Abschluß bildet bei Lessing naturgemäß der „Nathan“ und damit Lessings Stellung zu den großen Gedanken der Aufklärung. Der Kern des Dramas ist die Ringparabel; sie enthält Sinn und Ziel des Ganzen und ist gleichzeitig die Stelle, an der das Drama am meisten Gedicht und am wenigsten Predigt oder künstliches Spiel ist. Lessing wollte die Bühne zur Kanzel machen, und der Wert liegt da, wo das Stück Kanzel ist, von der im sinnvollen Geschehen Humanität und Toleranz gepredigt wird. Der dramatische Unterbau für die Verkündigung seiner Lehren ist künstlich, ohne inneres dramatisches Leben und ohne innere Kraft. Auch der Vers klingt schwunglos nüchtern; die ungebundene Rede seiner beiden früheren Meisterdramen war die ihm gemäße Ausdrucksform.

Zweckmäßig erscheint ein kurzes Eingehen auf Lessings theologische Kämpfe.

Zum Abschluß wird man Lessings Gesamtleistung zusammenfassen und den einzigartigen Charakter dieses großen Menschen darstellen. Das Biographische kann durchaus zurücktreten, man knüpft am besten an die Städte an, in denen Lessing in entscheidenden Stunden wirkte (Leipzig, Breslau, Berlin, Hamburg, Wolfenbüttel). In seiner Sprache zeigt er sich ganz, Klarheit und Wahrheit, Schärfe des Gedankens sind ihre Eigentümlichkeiten. Menschen, die Neues zu sagen haben, ringen meist mit der Sprache, mit dem Ausdruck, den sie ihren Gedanken und Empfindungen geben wollen. Nicht so bei Lessing; er hat die deutsche Bildung in gewaltigem Ausmaß bereichert, aber nie bleibt er dunkel; wasserklar ist seine Prosa, und sie müßte platt wirken, wenn nur einen Augenblick die Höhe seines Gedankenfluges sänke. Auf ihn gilt, wie auf keinen anderen das Wort: „Alles Bestimmte hat ein Königsrecht gegenüber dem dumpfen Anarchischen“¹⁾.

Das 7. und 8. Buch von „Dichtung und Wahrheit“ enthalten Goethes meisterhafte Darstellung der Dichtung seiner Zeit neben seinem eigenen dichterischen Erwachen. Auf dem ersten wird hier der Nachdruck liegen müssen. Goethe geht von der Leerheit der dichterischen Produktion aus, der jeder dichterische Gehalt fehle. Friedrich der Große bringt die träge Masse in Erregung. Deutlich heben sich die Großen heraus, Klopstock, Lessing, Wieland. Erfolg wird aber die Beschäftigung mit diesen Teilen von Goethes Selbstbiographie nur zeitigen, wenn die wichtigen Stücke im Unterricht selbst gelesen und erläutert werden; dazu sind 2—3 Stunden erforderlich. Ein Schema der literarischen Zusammenhänge, ausgezogen aus den beiden Büchern, wird gute Dienste leisten. Alles nicht unbedingt zum Gegenstand Gehörige wäre auszulassen.

VII. Die Sturm- und Drangzeit.

Die Sturm- und Drangzeit ist hier gegeben durch Goethe und Schiller in Sturm und Drang; ausgegangen wird von den beiden stärksten Antrieben: Shakespeare und Rousseau. Das hervorstechende Kennzeichen ist die Abkehr vom Rationalismus, die Unterströmungen des Gefühls kommen zum Durchbruch; die stärkste und wirkungsreichste Erscheinung ist Rousseau. Die Gesamterscheinung Rousseaus kommt hier nicht in Frage, auch sein Leben darf ganz dem Geschichtsunterricht überlassen werden. Für die Wirkung

¹⁾ Jakob Burckhardt.

auf Hamann und Herder, Goethe und Schiller kommt die neue Héloïse und der Emile in Frage. Die Confessions sind erst später erschienen, doch offenbaren sie in einzelnen Stücken deutlich die wogende Gefühlswelt, die im deutschen Schrifttum wirksam geworden ist, und eignen sich daher zur Besprechung. Inhaltsangabe und wesentliche Züge des Emile und der nouvelle Héloïse werden zu geben sein, aus den Confessions wird man den Eingang und einige Naturschilderungen auswählen. Aus dem Emile käme das Bekenntnis des savoyischen Vikars in Frage, woran das Glaubensbekenntnis Fausts angeschlossen werden mag. Die Begriffe Natur, Genie, Freiheit, Persönlichkeit sind besonders eingehend zu erklären.

Die zweite wegweisende Kraft, Shakespeare, ist schon zweimal dem Schüler begegnet. Bei Mangel an Zeit kann Lear weggelassen werden, vorausgesetzt, das Hamlet eingehend ins Bewußtsein des Schülers getreten ist. Die dort gemachten Ausführungen müßten dann im Herderschen Sinn im Rahmen seines Shakespeareaufsatzes ergänzt werden. König Lear ist gewählt, weil der weltumspannende Geist Shakespeares hier am großartigsten in die Erscheinung tritt, und weil Herders Erörterungen sich eingehend mit diesem Drama beschäftigen. Lessings und Herders Einstellung zu Shakespeare kann wohl im König Lear am deutlichsten gezeigt werden. Shakespeare ist jetzt nicht mehr bloß das Muster höchsten Kunstverstands und technischer Beherrschung, sondern der einzigartige Schöpfer einer alles umspannenden Gestaltenwelt.

Außerhalb der Beziehung zu Herder wäre hier der Ort, am Beispiel des Lear den Begriff des Tragischen zu erörtern und die Enge der Aristotelisch-Lessingschen Auffassung klar zu legen. Der moderne durch Hebbel, Bahnsen, Nietzsche geschaffene Begriff des Tragischen ist später in solcher Deutlichkeit nicht mehr zu gewinnen. Hier wird der Schüler von dem Schulübel zu befreien sein, an der tragischen Gestalt gewaltsam nach Schuldmerkmalen zu spüren, und tragische mit moralischer Schuld zu verwechseln. Von den althergebrachten Methoden der Erklärung sollte man absehen; es ist hier unzweifelhaft nicht am Platze, zu untersuchen, inwieweit die drei Einheiten gewahrt sind, oder wie die Charakterentwicklung Lears vom König zum Menschen vor sich geht, oder ob als moralische Summe dieser Darstellung des Weltzusammenbruchs und der Menschheitszertrümmerung das Sprichwort anwendbar ist: Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein¹⁾.

¹⁾ Vgl. Heinze-Schröder, Aufgaben. 22. Bändchen.

Hier handelt es sich um andere Kategorien, die nicht der historisierenden und interpretierenden Literaturwissenschaft entnommen werden können. Hier sind wir in der Luft, in der Orestie, König Odispus, Die göttliche Komödie, Faust atmen. Konflikt, Peripetie, Katastrophe, selbst Schicksal sind nebensächliche Fragen. König Lear und der Narr in der Sturmnacht auf der Heide, das ist die Achse des Stückes; in der Entfesselung der Natur, unter grauenvollen Flüchen, beim Narrenwitz und Stammeln des Irren, im Pandämonium des Wahnsinns enthüllt sich das tragische Angesicht der Welt, die Qualen der Menschheit, das Grausen gegenüber dem Leeren, ohne die Möglichkeit befreiender Lösung, und alle Spitzfindigkeiten der Katharsislehre verschwimmen hier im Wesenlosen. Diese Tragödie zeigt besonders eindringlich, daß man mit Fragen der Technik, der Charakteristik, des Aufbaus nicht ins Innere solcher Werke vorstoßen kann. Wie beim Hamlet wird man auch beim König Lear auf allzu eingehende Erläuterung und Aufhellung der Einzelheiten verzichten müssen. Die großen, erschütternden Szenen des dritten Aktes sind breit herauszuarbeiten, dann verbreitet sich auch Helle auf die übrigen Teile.

Mit Shakespeare und Rousseau ist dann eine solch reichliche Vorbereitung gegeben, daß die Jugenddramen der beiden Klassiker in ihrem innersten Kern, in ihrem Ursprung aus der seelischen Welt und Erschütterung ihrer Erzeuger begriffen werden können, ohne daß noch viele vorbereitende Worte zu machen wären. Was diese Dichtungen als Gestaltungen der seelischen Not und der feurigen Kraft gärender Genien bedeuten, das muß im Mittelpunkt stehen, nicht etwa die Treue der historischen Schilderung im Götz oder die Intrigue in den Räubern¹⁾. Schillers Räuber und Kabale und Liebe sind die großen unerreichten Muster der Zeitdichtung. Zeitfragen und Zeitstimmung im Gewand des Dramas zu behandeln und kritisch zu beleuchten, war in der Sturm- und Drangzeit vielfach versucht worden; im großen ganzen hat aber die aufdringliche, allzu zeitbedingte Tendenz die reine Entfaltung des Kunstwerkes gehemmt. Auch das 19. und 20. Jahrhundert haben eine reiche soziale Anlageliteratur hervorgebracht; die meisten Werke solcher Art pflegen in Vergessenheit zu versinken, ja innerhalb weniger Jahre sind z. B. solche vergänglichen Leistungen unserer Zeit, wie sehr sie auch bei ihrem Entstehen gerühmt wurden, bereits

¹⁾ Hier wird die Benützung einer Schulausgabe infolge der Cynismen nicht zu umgehen sein, auch beim freiesten Standpunkt des Lehrers.

wieder vergessen. Und da wird es eine lohnende und urteilsbildende Tätigkeit sein, die Gründe zu zeigen, weshalb beispielsweise „Kabale und Liebe“ und auch „Die Räuber“ heute noch lebendiges Gut sind.

Auf „Don Carlos“ wird man meist aus Zeitmangel verzichten müssen. Unter 4 Stunden ist diese Aufgabe nicht durchzuführen, und so muß ein Referat im Rahmen einer Stunde mit Vorlesung und Deutung der großen Posaizene aushelfen. Beim Götz und den Räufern ist die neugewonnene Dichtersprache mit ihren neuen Energien, ihrer gesteigerten Kraft und ihrem erweiterten Bereich zu würdigen; der Zusammenhang mit der Bibelsprache soll dabei besonders betont werden. Die eigentliche sprachphilosophische Auseinandersetzung ist dann mit Hamanns und Herders Sprachphilosophie gegeben.

Die Geburt der Lyrik aus dem Volkslied und dem Schwung Pindars, die rauschende Begeisterung des freigewordenen Dichtergeistes und seine elementare himmelstürmende Kraft sind die leitenden Gesichtspunkte für Goethes volksliedmäßige und titanische Lyrik; bei Schillers schmetternder, gerne in der Disharmonie sich entfesselnder Jugendlirik ist das rhetorische Element unverkennbar, das ein bestimmender Wesenszug in Schillers Gesamtwerk ist. „Elysium“ und die Schilderung des Darmstädter Kreises zeigt die weiche Gefühlskultur der Zeit, die weite Kreise ergriff; die Empfindsamkeit ist bei allem Gewaltigen und Gesteigerten ein charakteristischer Zug der Zeit. Damit ist die Voraussetzung für Goethes Werther geschaffen. Dieser kann in drei Stunden ausreichend zur Darstellung gebracht werden. Das erste Buch im Zeichen Homers und das zweite unter dem Eindruck Ossians sind als Hauslektüre gedacht, die dritte Stunde hätte dann der Durcharbeitung zu dienen.

Eine Zusammenfassung der Sturm- und Drangdichtung ist zweckmäßig; es ist in der neuen Dichtung die erste vom Schüler leicht begreifbare „Epoche“; es soll also nicht bloß Aneinanderfügung einzelner beziehungsloser Dichtwerke erfolgen, sondern ein Zeitalter, eine Gestalt des geistigen Lebens unseres Volkes soll vor Augen stehen. Mit einem vollen und reichen Afford kann hier der Jahrgang sein Ende finden.

3. Jahrgang.

I. Das Klassische Zeitalter.

Goethe ist in seinen Jugendsdichtungen so ausreichend zu Wort gekommen, daß jetzt das Leben Goethes bis zum Jahre 1775 zusammengefaßt werden kann. Der gegebene Weg dazu ist naturgemäß die Lektüre von Dichtung und Wahrheit. Infolge des großen Umfangs des Werkes wird das Ganze als Pflichtlektüre nicht durchgeführt werden können, man wird also zweckmäßigerweise zu Schülerreferaten greifen, die bei diesem Stoff besonders geeignet sind. Für alle verbindlich aber dürfte die Kenntnis des 2., 3., 9., 10., 11. Buches sein. Für die Schilderung Leipzigs im 18. Jahrhundert kann Zachariäs „Renommist“¹⁾ zugezogen werden, dessen Lektüre zu Hause wenig Zeit in Anspruch nimmt. Dichtung und Wahrheit ist aber nicht nur als Quelle zu Goethes Leben zu geben, sondern als bewußtes Kunstwerk in seinem durchgegliederten Aufbau. Rousseaus Bekenntnisse, schon früher berührt, werden in der Gegenüberstellung zu Dichtung und Wahrheit Goethes schlichten, autobiographischen Stil schnell erkennen lassen; einer der größten Ausnahmemenschen hat einfach und natürlich den Verlauf und den Sinn seines Lebens dargestellt. Die Durchnahme wird verhältnismäßig rasch vonstatten gehen, am langsamsten im ersten Teil, später aber ist durch Anakreonit, französischen Klassizismus, Lessing, Shakespeare, Herder, Werther so stark vorgearbeitet, daß sich der Sinn der Jugendwerke als lebendige Äußerung von Goethes Persönlichkeit leicht ergibt und die tiefen Zusammenhänge mit seinen Erlebnissen, Erfahrungen und Erschütterungen ohne weiteres deutlich werden. Drei Stunden werden im allgemeinen ausreichen. Bei der „Italienischen Reise“ können die auszuwählenden Stücke leicht mit den Daten bezeichnet werden. Der Stoff gliedert sich in vier Teile: 1. Voraussetzungen, wobei man mit dem Mignonlied: „Kennst du das Land“ beginnen wird, 2. die Reise bis Rom, 3. Unteritalien, Sizilien (die griechische Welt), 4. als Hauptteil Goethes zweiter römischer Aufenthalt. Die Darstellung muß auf die Herausarbeitung dessen hinarbeiten, was die italienische Reise für Goethe und den Wandel seiner Kunst- und Lebensanschauung bedeutet. Danach wird die Auswahl der zu lesenden Teile getroffen werden müssen²⁾.

¹⁾ Erschienen bei Reclam.

²⁾ Vgl. die Ausgabe von Ziehen (Ehlermann).

Iphigenie und Tasso, vom südlichen Hauch in ihrer letzten Gestalt durchweht, sind in ihrem Gehalt der Ausdruck von Goethes erster weimarer Zeit und wären mit „Iphigenie“ zusammenzufassen zu einem vertieften Bilde der Zeit von 1776—1786. Diese Doppellstellung der beiden Dramen läßt es zweckmäßig erscheinen, die italienische Reise voranzunehmen und dann erst Welt und Verhältnisse darzustellen, die Goethe verlassen hatte.

Bei Iphigenie wird gerne der Vergleich mit der Vorlage des Euripides ausgesponnen. Im Grunde aber wird dabei wenig herauskommen. Die bequeme Auffassung von der Veredelung der Iphigenie des Euripides durch Goethe ist reichlich platt. Euripides' Werk ruht auf anderen Voraussetzungen und ist nicht minder edel in seiner Verherrlichung eines Kultes. Auch wird dabei leicht die oberflächliche Auffassung großgezogen, als habe der Dichter seinen Stoff zu gestalten, wie ein Handwerker seine Arbeit, wobei es der eine besser mache als der andere. Bekannt ist die Antithese, Euripides brauche den *deus ex machina*, Goethe löse alles innerlich. Aber schließlich muß auch bei Goethe der Kunstgriff des *deus ex machina* aushelfen im Doppelsinn des Wortes von der Rückführung der Schwester.

An diesem Beispiel der Iphigenie kann der Schüler den Vorgang beim Dichter erkennen, der aus der eigenen Erschütterung heraus sich einen Stoff restlos anverwandelt und zum Träger seiner seelischen Bewegung umformt im Gegensatz zum bloßen Macher, der ein Motiv „individuell“ behandelt. Die Iphigenie bedarf der restlosen Verdeutlichung, die verhältnismäßig leicht und rasch durchgeführt werden kann. Während bei Shakespeare vieles ungeklärt bleiben muß, weil die restlose Einzelklärung im Rahmen des Unterrichts nicht möglich ist, muß hier alles zur Klarheit gebracht werden bis in die Einzelheiten der griechischen Mythen in stofflicher und in die Vergegenwärtigung der großen Worte und ihres ewigen Sinnes in geistiger Beziehung. Tasso wird nur unter günstigen Verhältnissen gelesen werden können, weil die Verdeutlichung große Schwierigkeiten macht, deren Bewältigung eine über dem üblichen Durchschnitt liegende Reise verlangt. Schon die sachliche Erläuterung, wie etwa die meisterhafte Schilderung des Urioſt (I, 4) verlangt weiteres Aus-
holen, ebenso die vielfältigen Renaissancemotive, die doch geklärt sein müssen, ehe die Gleichung Weimar-Ferrara durchgeführt werden kann, die im Unterricht Zielpunkt sein muß. Eine völlig

eindringende Klarlegung der seelischen Erschütterungen und Wandlungen Tassos wird auch unter günstigen Verhältnissen kaum durchführbar sein.

Hermann und Dorothea wird oft auf früherer Stufe gelesen, in neunklassigen Anstalten ist aber selbst Obersekunda noch zu früh. Es ist eines der wenigen Werke der klassischen Dichtung, die restlos vom Schüler erlebt werden können, und da ist es falsch, wenn man dies durch frühes Vorwegnehmen unmöglich macht. Die Übung, die Dichtung als „Weiterentwicklung des Epos“ an die mittelhochdeutsche epische Dichtung anzuschließen, ist eine Irrung des Geschmacks, die innerlich Unvergleichbares auf Grund gleichgültiger Ähnlichkeiten zusammenstellt. Dann aber ist erst nach Windelmann, Lessing und Goethes italienischer Reise die tiefere Grundlage geschaffen, die für das Verständnis notwendig ist. Es kommt nicht allein darauf an, wie die Handlung verläuft, und wie die Personen charakterisiert sind, sondern auf die Gründe, derentwegen das Werk, das auf die Zeitgenossen Goethes so mächtig gewirkt hat, uns heute noch wertvoll erscheint. Um aber den idyllischen Zauber zu fühlen, ist die Gefühlsreife der Schüler unerlässlich.

Goethe und Schiller, sich zunächst fremd, ja feindlich gegenüberstehend, wandelten auf Wegen, die irgendwo zueinander führen mußten. Nachdem Goethes Hinwendung zur klassischen Schönheit klar geworden ist, muß Schiller in seiner wachsenden Hinneigung zur Antike gezeigt werden, bis zu dem Versuch, in der Braut von Messina unmittelbar mit den Alten zu wetteifern. Die Götter Griechenlands geben die Einleitung, sie zeigen zugleich Schillers Art, die Gegensätze zuzuspitzen und gelegentlich auch zu übersteigern. Dann ist Kants Bedeutung für Schiller zu erläutern, nicht etwa ein Umriß von Kants Philosophie zu geben. Wenn nicht die philosophische Propädeutik¹⁾ vorgearbeitet hat, dann ist hier alle Mühe vergebens, sonst aber können Kants praktische Philosophie und die Grundbegriffe der „Kritik der Urteilskraft“ durchaus in knapper Form deutlich gemacht werden.

Von den Briefen über die ästhetische Erziehung kommen in erster Linie 6, 10, 16, 27 in Frage, eine Erweiterung aber ist durchaus wünschenswert. Sie enthalten den Kern von Schillers Kulturphilosophie, besonders die Bedeutung der griechischen Welt für seine Anschauungen. „Das Ideal und das Leben“ zeigt dann die

¹⁾ Daß dieses Fach in den neuesten Lehrplänen Preußens wieder in Fortfall kommt, ist außerordentlich zu beklagen.

philosophischen Gedanken Schillers in dichterischer Form. Nach dem Vorangegangenen wird das Verständnis dieses an sich schwerverständlichen Werkes keine Schwierigkeiten machen. Der „Spaziergang“ bildet dann den Abschluß von Schillers Kulturphilosophie, an der die alten Rousseauischen Anschauungen immer noch einen starken Anteil haben. „Über naive und sentimentalische Dichtung“ wird man zweckmäßig nur in den Hauptteilen allgemein durcharbeiten lassen, die Erörterungen über die Gattungen der Poesie sind reizvolle Aufgaben für Schülerreferate.

Die „Braut von Messina“ muß man zunächst in ihrer Schönheit und in der Gewalt der Chöre wirken lassen; dann aber muß hier die kritische Betrachtung weit ausholen. Auf die Gegenüberstellung von Sophokles' König Ödipus wird man nicht verzichten können; auch wo er bekannt ist, wird man die Übersetzung nochmals heranziehen, um den Wettkampf, wie Schiller seinen Versuch ansah, zu entscheiden. Diese Gegenüberstellung der beiden Werke ist eine der fruchtbarsten Erörterungen des Unterrichts, nicht nach der Seite des oberflächlichen, grobstofflichen Vergleichs hin, wie es die Aufsatzbücher häufig tun, sondern zur Veranschaulichung des Unterschiedes zwischen der Tragödie, die aus einer schöpferischen Urwelt stammt, und der bewußten Dichtung aus einer Bildungswelt heraus. Die Grundlagen und elementaren Hindernisse, die das deutsche Drama immer und immer wieder zu überwinden hat, werden gerade an diesem Beispiel besonders leicht deutlich gemacht werden können. Daß Schiller in den Schlußworten von der Schuld sein ragendes Gebäude selbst unterminiert, wäre im Anschluß an die Frage der geglaubten Allgewalt der Götter in der Antike und des konstruierten Schicksals des neueren Dichters zu erörtern, der die ursprüngliche Konzeption nicht durchzuhalten vermochte und die Schuld moral an dem Punkt hereinschmuggelt, wo sie am meisten stören mußte.

Die Schicksalstragödie kann mit dem „24. Februar“ Werners geboten werden; „die verhängnisvolle Gabel“ wird man dann zum mindesten im kurzen Schülerreferat zu Wort kommen lassen. Bei den verwandten Auswüchsen unserer Zeit kann die alte Schicksalstragödie als Schulbeispiel dramatischen und dichterischen Widerstands geschmacksfördernd wirken.

Nachdem Goethe und Schiller in ihrem besonderen Schaffen bis in die Zeit ihrer Gemeinschaft hinein zu Worte gekommen sind, gilt es, die einzigartige Erscheinung in ihrer Bedeutung heraus-

zuarbeiten, daß die größten dichterischen Genien der Deutschen sich gefunden und bis zum Tode des einen für ein gemeinsames Ziel gewirkt haben. Das bezeichnendste Denkmal hierfür ist der Briefwechsel, der über die geistige Welt und das Wollen der beiden tiefsten Aufschluß gibt. Für den Unterricht wird man sich auf die drei bekannten Briefe¹⁾ beschränken, in denen Goethes und Schillers Eigenart dargestellt ist. Die Xenien sind das Zeugnis ihres gemeinsamen Kampfes gegen die literarische Kleinwelt, die Abgrenzung des Mittelmäßigen und Wertlosen von der großen Geisteskultur Weimars, die das Fundament unserer Bildung geworden ist. Die treffendsten wird man auswendig lernen lassen (Kant und seine Ausleger, Wissenschaft, Griechische und moderne Tragödie, Achilles, Unterschied der Stände, Trost, Tote Sprachen, Deutscher Genius). Als Abschluß der goldenen Tage von Weimar ergibt sich Goethes Epilog zu „Schillers Glocke“ von selbst.

Hölderlin ist in unserer Zeit erst voll zu Ehren gekommen; mit reiferem Verständnis stehn wir ihm gegenüber. Lange hat man in ihm den literarischen Verherrlicher Griechenlands gesehen, den Philhellenen und Dichter unter der großen Schar Gleichgestimmter. Heute bedeutet uns Hölderlin anderes. Er ist die innigste Klarste, organische Verbindung, die griechischer und deutscher Geist gefunden hat; in ihm hat sich die Verwandtschaft der beiden Welten am reinsten enthüllt. Den hellenischen Vers meistert er vollkommen. Ein Vergleich zwischen den Versen des „Archipelagus“ und Hexametern aus Klopstocks „Messias“, Goethes „Hermann und Dorothea“, Schillers „Spaziergang“, Voß' Homerübersetzung läßt dies unmittelbar in die Augen springen. Dann aber ist Hölderlin eine der reinsten Dichtergestalten, die in ihrer Einfachheit und Geschlossenheit ein besonders leuchtendes Beispiel ist für den Unterschied zwischen dem Literaten und dem schöpferischen Dichter. Hölderlin als Schöpfer seiner eigenen Dichtersprache ist besonders zu betonen; an diesem Beispiel kann das Urteil und das Empfinden für echte, aus der Sprache geborene Lyrik gezeigt werden im Gegensatz zu den Dutzendlyrikern, für die eine bereits geformte, überlieferte Sprache arbeitet.

Mit W. v. Humboldt schließt die klassische Zeit ab. Hier ist zu zeigen, wie die Geistesstaten von Weimar zur Grundlage der deutschen Bildung wurden, wie der Zusammenklang der geistigen Schöpfungen in Philosophie, Dichtung und Kunst zur Bildungs-

¹⁾ Siehe Lehrgang 3. Jahrgang.

macht sich entfaltet, die noch heute leuchtet, von der wir noch heute leben und uns nähren.

II. Die Romantik.

Das Wort Romantik und romantisch ist so vieldeutig und den sonderbarsten Mißverständnissen ausgesetzt, daß eine restlose Klärung dieses Begriffes geboten erscheint und die abgeblähten Vorstellungen von Schwärmerei für das Mittelalter oder vom Hang zur verfließenden Stimmung, die nur kleine Teilerscheinungen sind, verschwinden. Goethes „Wilhelm Meister“ wurde von Friedrich Schlegel als das erste große romantische Kunstwerk gefeiert, und so wird man von diesem Werk auszugehen haben. Als normale Aufgabe ist Wilhelm Meister nicht zu bewältigen; er muß ganz in wenigen Stunden durchgesprochen werden, und deshalb wird man ihn zweckmäßigerweise rechtzeitig als Ferienlektüre lesen lassen. Zunächst wird die Besprechung ohne Rücksicht auf Schlegel erfolgen; man wird ihn als Bildungsroman an Wolframs „Parzival“ und Grimms „Simplicissimus“ anreihen; bei der Erörterung über Theater, Schauspielkunst, Shakespeare wird unmittelbar auf der „Hamburgischen Dramaturgie“ aufzubauen sein. Der Humanitätsgedanke ist durch früheres so vorbereitet, daß diese Seite des Romans ohne weiteres begreiflich sein wird. Wer den Urmeister heranziehen will, wird von der Wirkung der italienischen Reise ausgehen, ihrer Bedeutung für Goethes Lebensanschauung und seine künstlerische Umstellung, die gerade für den „Meister“ bedeutsam geworden ist. Dann setzt die Besprechung von Schlegels Auslassungen über den Meister und der Fragmente ein, in denen der Begriff der romantischen Poesie näher bestimmt wird. Die Universalität der romantischen Poesie, die Ironie und das besondere Verhältnis des romantischen Dichters zu seinem Werk sind die wesentlichen Gesichtspunkte. Das „Gespräch über die Poesie“ zeigt dann den spannenden Zug der Romantik, welche die verschiedensten Erscheinungen der Dichtung in den Kreis ihrer Betrachtung zieht und zu deuten versucht. Zu unterstreichen ist die stolze Überzeugung der Romantiker, daß mit Goethe die Führung in der europäischen Literatur auf die Deutschen übergegangen sei. Der Schlüsselpunkt wird die Klärung des Begriffes der klassischen und romantischen Literatur sein und die Geschichte des Ringens um Shakespeare in Deutschland mit dem krönenden Abschluß der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung.

Novalis wird man am besten gerecht werden können, wenn man von der Behandlung mehrerer Werke, besonders der erzählenden, absieht, die doch zu schwer sind, um bei der häuslichen Lektüre auch nur einigermaßen verstanden werden zu können, während anderseits für ausreichende Interpretation im Unterricht die Zeit fehlt. Das Symbol der „blauen Blume“ wird man auch ohne die Kenntnis des „Osterdingen“ verdeutlichen können. Aber auch die Lyrik des Novalis ist um ihres mystischen Urgrundes willen so schwer verständlich, daß mehr als eine der Hymnen an die Nacht kaum in Frage kommen dürfte. Die fünfte ist gewählt, weil aus dem Gegensatz zu Schillers Göttern Griechenlands hier die völlig andersgeartete dichterische Welt und gleichzeitig die religiöse Persönlichkeit des Novalis herausentwickelt werden kann. Novalis ist der größte und eigentlich einzige wirkliche Dichter der Frühromantik; die Wendung zur Mystik und der Welt des Mittelalters, die von da ab für die Romantik bedeutsam wird, wurde durch ihn vollzogen.

Tieck gehört zu den Erscheinungen, die nur eine Zeitlang dem romantischen Geist verbunden waren. Vor seiner romantischen Zeit verfertigte er reine Unterhaltungsliteratur zum großen Teil bedenklicher Sorte, und nach dem Verblassen der Romantik ging er neue Wege. Die Anfänge der realistischen Novelle des 19. Jahrhunderts sind bei ihm zu erkennen. In seiner romantischen Zeit wurde er als der eigentlich romantische Dichter betrachtet und sogar gegen Goethe als gleichberechtigte Kraft ausgespielt. Die Novelle „Der blonde Eckbert“ zeigt uns die romantische Vorliebe für das Kunstmärchen, das der schweifenden Phantasie besonders weiten Spielraum gewähren konnte. Schon Novalis hatte im Märchen die höchste romantische Dichtgattung erblickt. Tieck zieht im Eckbert die Register des Schauerlichen; sie entsprangen zu einem guten Teil seiner innerlichen Zerrissenheit in jener Zeit, zum andern Teil aber auch der Effektsuche des Literaten und Virtuosen. Charakteristisch ist die Dämonisierung der Natur bei den Romantikern; darin liegt auch einer der großen Gegensätze zu der klassischen Naturanschauung Goethes oder Hölderlins.

Hier ist der Ort, wo das Märchen in seinen Grundformen, Volksmärchen und Kunstmärchen, zu erörtern sein wird. Dabei wird man feststellen, was an Märchengut noch bekannt ist, meist erlebt man da böse Enttäuschungen, und es wird darauf hinzuwirken sein, daß das Märchen bei jeder sich bietenden Gelegenheit

ins Gedächtnis zurückgerufen wird. Gelegenheiten gibt es z. B. beim Nibelungenlied, Parzival, Hans Sachs.

E. T. A. Hoffmanns goldener Topf ist ein Musterbeispiel der romantischen Novelle; nahezu alle Elemente des Romantischen sind darin enthalten: Märchen, Vermischung der Künste, Verhöhnung des Philisters, Naturmystik, Mythologie, Ironie. Nach dieser Richtung ist kaum eine Novelle so ergiebig als gerade diese; deshalb wird man auf die Herausarbeitung der romantischen Wesenszüge den Nachdruck legen müssen. Die schwierigeren Teile werden ausnahmsweise im Unterricht zu lesen sein, weil sonst der Schüler allzuleicht ein Opfer der „romantischen Verwirrung“ wird.

Reizvoll ist es auch, die Gestalt des Dichters herauszuarbeiten, Anekdoten von ihm zu erzählen, darunter die Gepflogenheiten Hoffmanns im literaturberühmten Weinkeller von Lutter und Wegener in Berlin. Seine höchste Verewigung im Kapellmeister Kreisler (Kater Murr) wird man nicht heranziehen können, so lochend es sein mag, wegen der großen Schwierigkeiten für das Verständnis. Die romantische Doppelexistenz im bürgerlichen Leben und im Reich der Phantasie ist bei Hoffmann in ihrer deutlichsten Ausprägung leicht aus dem goldenen Topf herauszuarbeiten; die allgemeine Bedeutung dieses Typus soll aufgezeigt werden an ihm, dem die Kunst das Reich werden mußte, in dem er die Qual des Alltags überwand, eine vielen Deutschen sehr gemäße und tief verständliche Geistesform und seelische Einstellung.

Eichendorffs Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts“ zeigt die Stimmungskunst der Romantiker, die Verklärung der Welt in einen duftigen Traum, die Abneigung gegen das Nützliche und Alltägliche, die allgemein romantische Vorliebe für den Vaganten. Eichendorffs Naturgefühl und sonnige Naturfreude bedarf besonderer Beachtung. Die in die Erzählung eingestreuten Strophen sind bei den Romantikern vielfach verwendet; auch hierfür ist der Taugenichts ein gutes Beispiel.

Des Knaben Wunderhorn schließt zusammenfassend das Volkslied ab in seinen Wandlungen im Laufe der Jahrhunderte und in seiner Bedeutung für die Kunstdichtung. Der Vergleich von Herders Volksliedern mit dem Wunderhorn wird eine Klärung des Begriffes Volkslied ergeben. An eine Anzahl der bekanntesten Lieder des Wunderhorns wird man erinnern. Die Vertrautheit

mit dem Volkslied muß durch alle Stufen hindurch gepflegt worden sein.

Die Lyrik der Romantik ist aufs stärkste vom Wunderhorn berührt; für das romantische Lied war das Sammelwerk der „Liederbrüder“ die erweckende Kraft. Es ist reizvoll, zu zeigen, wie Ton, Sprache, das einzelne Wort, die Gestalten des Volksliedes und seine Motive in die romantische Dichtung eingegangen sind und hier eine Erneuerung der Lyrik herbeigeführt haben. In erster Reihe stehen Brentano, Eichendorff und Kerner, dann Uhland; aber auch Mörike zeigt sich als Schüler des Volksliedes und selbst Heine, der Virtuos, hat die Klänge des Wunderhorns in seiner Weise weiterklingen lassen.

Görres ist an Novalis anzuknüpfen, bei ihm ist die Begeisterung für die ältere Dichtung und besonders für die Volksbücher nicht nur Ergriffensein vom einfachen und natürlichen Ton, sondern er sah die ursprüngliche reine Form der Dichtung darin; seine Betrachtungsweise ist bestimmt durch seine romantisierte Geschichtsauffassung, die den Blick nach der Vergangenheit einstellt, nicht nach der Zukunft, wie die Aufklärung. Die Herderischen Gedanken von der Urzeit der Dichtung gewinnen hier von neuem Bedeutung. Die Leistung der Romantik für die Erweckung und Vertiefung des historischen Sinnes wird dann zusammenfassend zu beleuchten sein. Man wird von Herder ausgehen und die Wirkung der Brüder Schlegel, des Novalis, Arnims und Brentanos, Görres', der Brüder Grimm und die Entstehung der deutschen Altertumswissenschaft darstellen.

Heine ist infolge seiner vielfältig schillernden und widerspruchsvollen Art schwer ausreichend zu verdeutlichen. Seine Stellung als Jude, seine Verherrlichung Napoleons, seine politischen Streitgedichte, sein romantisches Virtuositentum, seine trüben letzten Lebensjahre, die ihm die—theuesten, unmittelbarsten Töne entlockt haben, auch sein Menschliches—Allzumenschliches wird man berühren müssen, um bei dieser umstrittenen Gestalt dem Schüler ein freies und sicheres Urtheil zu ermöglichen. Daß Heine der am meisten komponierte deutsche Lyriker ist, muß hervorgehoben werden, um zu zeigen, welche Wirkung er in der deutschen Musik gehabt hat; denn das ist sein größter Ruhm.

An Geibel und Heyse wäre Wesen und Art literarischen Epigontums zu zeigen, ihr technisches Können und ihr Kampf gegen das Versinken künstlerischer Werte, wie es mit der Zeitdichtung

des jungen Deutschlands hereingebrochen war. Es war kein Kampf mit Hilfe der schöpferischen genialen Tat, sondern mit der Wiedererweckung der großen klassisch-romantischen Tradition; darin liegt der Grund, daß dieser Bewegung Dauer und sieghafte Kraft nicht beschieden sein konnte. Mit dem „Bildhauer des Hadrian“ darf auch ein Streiflicht auf die Epigonenzeit in der Antike fallen.

III. Das Drama des 19. Jahrhunderts.

Im 19. Jahrhundert ist der Roman zur breiten Entfaltung gelangt und hat die führende Rolle übernommen. Im Unterricht wird aber Drama und Lyrik aus rein praktischen Gründen in den Vordergrund gerückt werden müssen, und unter diesen wieder das Drama, weil es die dichterische Bewegung meist stärker und greifbarer widerspiegelt.

Lessing hatte zu seiner Zeit feststellen müssen, daß die Deutschen noch kein Theater hatten, und in seinem Kampfe gegen den französischen Klassizismus hatte er auch den Franzosen ein solches abgesprachen. Wilhelm Meisters Lehrjahre zeigen uns das Problem des deutschen Theaters zwei Jahrzehnte später; noch immer ist der Weg zum Ziele weit. Im Beginn des 19. Jahrhunderts hat sich der Zustand gewandelt. Lessing, Goethe, Schiller, Shakespeare sind die Fundamente des deutschen Theaters geworden. Die stehenden Theater fingen an zu blühen, Mannheim hatte den Ruhm des jungen Schiller verkündet, Weimars Theater war die Pflegestätte der großen Kunst geworden; die Schauspielkunst wuchs mit dem dichterischen Werk, und so war die Grundlage geschaffen: das große deutsche Drama, eine hohe Schauspielkunst, das Theater als Pflegestätte der großen dramatischen Kunst.

Diese Lage der Dinge ist in Erinnerung zu bringen als Ausgangspunkt für die Behandlung des 19. Jahrhunderts.

Kleist und Grillparzer sind als die großen deutschen Dichter der nachklassischen Zeit in den Kreis der Betrachtung zu ziehen und als Gegenpole zu behandeln; Kleist als der elementare Mensch, in dem die seelischen Kräfte wirksam waren, die im Drama sich zu erfüllen pflegen, mit dem gewaltigen Kunststreben, die beiden dramatischen Urschöpfungen, Antike — allerdings eine ganz andere Antike als die Winkelmanns, Goethes und Schillers — und Shakespeare, zu verbinden und zu einem alles überstrahlenden Kunstwerk zu gestalten, mit seinem Wollen in die Zukunft deutend; Grillparzer als die höchste bisher erschienene Form des klassischen Nach-

fahrentums, der ausgeglichene reife Künstler, tief durchdrungen von einer hohen persönlichen, geistigen und künstlerischen Kultur.

Bei Hebbel wäre hervorzuheben, daß die hohe Kunst bei seinem Erscheinen tot war. Die großen Ansätze vor ihm (Büchner, Grabbe) waren nicht zur Vollendung gekommen, und so steht er als die einzig leuchtende Kraft seiner Zeit vor uns, während alles andere (die Klassikernachfolge Ifflands, Kotzebues und der Schicksaldramatiker ebenso, wie die Dichtung des jungen Deutschlands und die kalten theatralischen Nachahmungen der französischen Bühne) für uns versunken ist. Er muß als Kämpfer gegen seine Zeit dargestellt werden, für den das Verständnis deswegen erst spät reifte; als ein Kämpfer, der in mühevолlem Ringen um die höchste Kunst den Sinn für die hohe Tragödie wieder zu erwecken versuchte. Aber bei aller Anerkennung der überragenden Bedeutung Hebbels in seiner und unserer Zeit, bei voller Würdigung der Wiedergewinnung des hohen reinen Stils durch ihn, muß doch seine Leistung mit dem richtigen Maß gemessen werden. Mit der Übertreibung, die ihn neben Schiller oder gar noch um seines angeblichen Realismus willen über diesen gestellt hat, wird weder ihm, noch dem deutschen Drama und Theater gedient.

„Herodes und Mariamne“ ist gewählt, weil hier in dem welt-historischen Hintergrund die Auffassung Hebbels vom Tragischen besonders klar in die Erscheinung tritt; ebenso aber auch die spitzfindige Dialektik, die für ihn bezeichnend ist. „Maria Magdalene“ ist dem bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts gegenüberzuhalten (Emilia Galotti und Kabale und Liebe). Die Frage des Demetrius eignet sich als Schülerreferat.

Das realistische und naturalistische Drama steht stark unter fremdem Einfluß. Von ihm wird zunächst auszugehen sein. Zolas Theorie vom roman expérimental ist zu erörtern; andere Erscheinungen, wie Tolstois Drama könnten bei ausreichender Zeit in kurzem Referat herangezogen werden. Die stärkste, vor allem für das Drama entscheidende Wirkung ging von Ibsen aus, der mit einem Drama zur Geltung kommen muß. Dabei wird zu zeigen sein, daß die naturalistische Schule in Deutschland sich auf ihn nur zum Teil berufen konnte, im Gegenwartsstoff und in der sozialen Tendenz, in der Schilderung auch häßlicher sozialer Zustände und Verkettungen, nicht dagegen in der Frage der Technik, in der Ibsen ganz auf dem Boden des französischen Intrigenstücks steht. Dies zu berühren wird da von Wert sein, wo ein fran-

jösisches Gesellschaftsstück aus dem französischen Unterricht bekannt ist. Der entscheidende Gesichtspunkt bei der Behandlung des deutschen Naturalismus ist der der bewußten Abkehr vom klassischen deutschen Drama und seinen Weiterbildungen. An die Stelle der kunstvollen Handlung des alten Dramas tritt die physiologische, pathologische und soziale Kausalität.

Für das neuromantische Drama (Hofmannsthals und Studens) kann auf früheres zurückgegriffen werden; das expressionistische Drama wird zweckmäßigerweise erst bei dieser Bewegung angeschlossen, da dafür jetzt noch die Voraussetzungen fehlen.

Richard Wagners Bedeutung für Bühne und Theater ist an dieser Stelle zu geben. Eine Reihe seiner Werke sind im ersten Jahrgang dem Schüler bekannt geworden, jetzt kann die Zusammenfassung erfolgen. Besonders wäre zu betonen der aus der Romantik herstammende Begriff des Allkunstwerks, die Wiedererweckung der deutschen Sage und der mittelalterlichen Welt, die durch Wagner den weitesten Kreisen vor Augen gestellt wurde, und Wagners Theaterreform, die das Unterhaltungstheater zum Tempel der Kunst umschaffen wollte und in mancher Beziehung auch umgeschaffen hat.

IV. Die Meister der erzählenden Dichtung.

Aus der Fülle der Romandichtung sind drei Gestalten als die größten herausgehoben. Das ist mehr als alles andere Sache der besonderen Anschauung des Einzelnen; die Urteile werden hier noch lange verschieden sein müssen, weil wir den Dingen noch zu nahe stehen. Es scheint aber geboten, zu zeigen, daß die große Zahl bekannter und wertvoller Romane nicht einfach nach äußeren Merkmalen zusammengestellt werden darf, weil dann die Urteilsbildung des Schülers nicht gefördert wird, sondern das Grobstoffliche, allenfalls noch Technische beherrschend in die Erscheinung tritt. Die bequemen, von einer zaghaften Geschichtsschreibung geprägten Begriffe, wie „norddeutsche Erzähler, süddeutsche Erzähler, historische Romane“ sind doch allzu äußerliche Klassifikationen, bei denen man im Unterricht niemals stehenbleiben sollte. Die Einsicht in die Gradunterschiede ist wichtiges Ziel und soll dazu erziehen, den gebildeten Menschen nicht jedem Moderoman zum Opfer fallen zu lassen, sondern ihm die Grenzen zu verdeutlichen, wo das Ewige sich vom Zeitlichen scheidet. Daß Jean Paul, so wenig er schließlich heute noch gelesen wird und schließlich gelesen

werden kann, ein Stern erster Größe war, wird kaum noch bezweifelt. Ein großer Teil der deutschen Literatur stammt von ihm ab, und so ist es wohl nicht unangebracht, ihm Auge in Auge gegenüberzutreten. Der Humor und die seltsamen Käuze, die in unserer Literatur immer wieder anzutreffen sind, das deutsche Schweifen und Sichverlieren, das sind die Züge, die bei ihm zu finden sind.

Gottfried Keller ist der uns im allgemeinen vertrauteste unter den Erzählern des 19. Jahrhunderts. Daß hier besonders die ganze hohe Kunst, der idyllische Zauber, der zur höchsten künstlerischen Vollendung kommt, herauszuarbeiten ist, bedarf keines weiteren Wortes. Es wäre Herabwürdigung, ihn als süddeutschen Erzähler oder Heimatdichter einzureihen oder etwa „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ als tragische Dorfgeschichte zu etikettieren; solche Dinge dürfen nur Hilfsbegriffe sein und nicht zu Wesenheiten werden. Je größer ein Künstler, desto weniger kann er auf einen „Ismus“ gebracht werden, und deshalb erschien es erforderlich, diejenigen, über deren großes Künstlertum eine gewisse Übereinkunft erzielt ist, äußerlich deutlich herauszuheben.

Für Raabe gilt ähnliches wie für Gottfried Keller.

Die Frage der Behandlungsweise erzählender Dichtungen auf der Oberstufe ist umstritten. Bei Romanen kommt Lektüre in der Klasse überhaupt nicht in Frage, hier wird das Referat auszuheilen müssen, am besten durch Schüler, damit einer oder mehrere sich jeweils in das betreffende Werk vertiefen und es aus unmittelbarer Anschauung kennen lernen. Von den einzelnen Werken werden wohl immer mehrere Exemplare beschafft werden können. Romane in größerer Zahl von allen lesen zu lassen, ist im Rahmen des Unterrichts nicht möglich, auch nicht als Hauslektüre. Die beliebten Hinweise zum Lesen aber auf Grund einer in der Luft hängenden literaturgeschichtlichen Besprechung sind wertlos, erziehen höchstens zum Reden über Dinge, die man nicht kennt, und wirken damit sogar schädlich.

Günstiger liegt dies bei der Novelle. Hier ist die Möglichkeit vorhanden, ein Ganzes von einem Tage zum andern oder doch in wenigen Teilen ohne Überbürdung lesen zu lassen. Die Hauslektüre ist auch hier das Gegebene, die Lektüre in der Klasse Zeitverschwendung. In Fällen, in denen die Lektüre größere Schwierigkeiten bietet, muß eine ausreichende Vorbesprechung Platz greifen. Ihr Umfang kann je nach dem Stande der Klasse sehr verschieden

fein. Geboten ist sie etwa bei E. T. A. Hoffmann, Jean Paul, Raabe, Fontane.

V. Volk, Heimat und Landschaft, Gesellschaft.

Die realistischen Romandichter werden gerne als „Vertreter“ literarischer Richtungen geschildert oder tendenziös zubereitet als Reaktion des Natürlichen gegen die Ästhetisierung und Verblässung der Epigonenwerke klassisch-romantischer Herkunft. Das hat nur da Berechtigung, wo die betreffende Tendenz fühlbar als Grundlage eines Romans in die Erscheinung tritt („Soll und Haben“). Sonst aber sind die Dichtungen der Landschaft und Heimat künstlerische Ausdrucksformen von Menschen einer ganz bestimmten seelischen Ordnung und Art, denen die heimatliche Erde und die Landschaft zum Symbol oder Ausdruck ihres Innersten geworden ist; es sind Menschen, denen es gegeben ist, die frische und lebendige Kraft erdgeborener Wirklichkeit auch den noch fühlen zu lassen, der enturzelt und losgerissen unter anderen Daseinsbedingungen leben muß. Nach diesen Gesichtspunkten wird man auszuwählen haben, und dem rein Literarischen und dem ans Literarische Grenzendenden aus dem Wege gehen (frenssen). Es gilt aber auch die Grenzen dieser Kunst zu zeigen. Übereifrige Apostel haben geglaubt, daß hier die neue große Kunst erwachsen müsse, aber bisher sind dafür keine zwingenden Anzeichen vorhanden. Der Mutterboden, aus dem Dante, Shakespeare und Goethe geboren sind, ist anderer Art; die höchste Form dichterischer Gestalt fließt nicht aus dieser vielgepriesenen Quelle.

Lenaus „Schilflieder“ und Liliencrons „Heidebilder“ zusammengestellt, werden sich in ihrer Grundverschiedenheit leicht darstellen lassen. Zweckmäßig ist es, dabei eine romantische und eine impressionistische Landschaft einander gegenüberzustellen.

Reuter hat seine besonderen Schwierigkeiten in solchen Gegenden, in denen der Schüler dem Platt fernsteht. Wer ihn nahebringen will, wird doch 3—4 Stunden dafür einsetzen müssen. Zunächst wird man sprachlich an die sprachgeschichtlichen Erörterungen in O II anknüpfen und anschließend das erste und zweite Kapitel gemeinsam in der Klasse lesen, dann wird für die Allgemeinheit eine Auswahl zu treffen sein, wobei die ausgelassenen Teile durch Erzählung einzelner Schüler gegeben werden. Die Auswahl wird je nach der verfügbaren Zeit verschieden sein, muß aber, wenn die Lektüre Wert haben soll, so reichlich bemessen

werden, daß Unkel Bräsig in seinem Charakter und in seinem Handeln voll zur Geltung kommt. („Braesig is de Hauptperson in de ganze Geschicht“.) Das letzte Kapitel wird in der Klasse zu lesen sein.

Gotthelfs „Uli der Knecht“ ist geeignet für Schülerreferate, „Elsi, die seltsame Magd“ wäre von der Gesamtheit zu lesen. Hier öffnet sich auf kleinem Raum ein gut Teil von Gotthelfs Welt und künstlerischer Eigenart. Die Dorfgeschichte in ihren verschiedenen Färbungen und die Grundlagen der realistischen Erzählfunktion werden hier zu erörtern sein.

Ludwigs „Heiteretei“ ist dem Schülerreferat zuzuweisen. Die dramatische Gliederung wird man besprechen müssen als hervorstechende Eigentümlichkeit. Eine allgemeine Lektüre kommt nur in Ludwigs heimatlicher Landschaft selbst in Betracht.

Stifter gehört zu denen, die dem Schüler unmittelbar nahegebracht werden sollten. Das liegt im Bereich der Möglichkeit, weil man hier auch an den kleinen Erzählungen seine ganze Art erfahren kann. „Das Heidedorf“ ist deshalb geeignet, weil hier die Handlung und die anschauliche Szene klar und rein in die Erscheinung tritt und das Werk auch von denjenigen erfaßt werden kann, die für Stifters Eigenart schwer zu gewinnen sind. Die Aufgabe ist keineswegs leicht, wenn das Werk voll erlebt werden soll. Die Darstellung der Natur, der Landschaft wäre besonders hervorzuheben.

Von Storm werden in der Unterrichtsliteratur meist andere, kleinere Werke ausgewählt. Der große Umfang des „Schimmelreiters“ kann Bedenken erwecken. Storm aber als Schilderer und Verlebendiger seiner Heimat in Volk und Natur, seine große Stimmungsgewalt, die hier nicht im Weichen, Müden stecken bleibt, sondern sich zu bezwingender Gewalt erhebt, kommt in diesem Werk am eindringlichsten zur Geltung. Es wird deshalb richtig sein, die Gesamtheit damit vertraut zu machen. Auch wer das Meer nicht kennt, wird hier seine Gewalt und Größe spüren.

Roseggers „Schriften des Waldschulmeisters“ scheiden zunächst aus äußeren Gründen als Lektüre der Gesamtheit aus; das Werk ist in billigen Ausgaben nicht zu haben. Das Schülerreferat wird also aushelfen müssen. Das Wesen des Volkschriftstellers wird zu zeichnen sein, besonders muß unterstrichen werden, daß Rosegger auch nach seinem Erfolg geblieben ist, was er war, und nicht zum Literaten wurde. Vor den „unechten“ Heimat- und Volksdichtern, vor den Tendenzdichtern, den Sentimentalen, den Effekthaschern, wird man an dieser Stelle warnen.

Freytags „Soll und Haben“ beginnt aus der Privatlektüre des Schülers zu schwinden, und es wäre falsch, etwas künstlich erwecken zu wollen, was größtenteils die unmittelbare Geltung verloren hat. Deshalb wird die Verteilung auf einige Schülerreferate ausreichend sein. Man wird die Bedeutung zeigen, die der Roman für das um die Mitte des 19. Jahrhunderts mächtig aufstrebende Bürgertum gehabt hat, aber seine Schwäche wird man nicht verschweigen; trotz aller Kunst der Charakteristik ist er doch ein literarisches Gebilde mit einer Tendenz, die ihren Sinn heute verloren hat. In der Zusammenstellung mit den Darstellungen des Bürgertums späterer Zeiten gewinnt aber das Werk erneut Bedeutung. Die Verbindung mit Fontanes „Frau Jenny Treibel“ und Thomas Manns „Buddenbrooks“ enthüllt ein Stück deutschen Schicksals im Stoff wie im Dichter, der diesen gestaltet.

Fontanes reife Kunst kann nur erfasst werden bei eingehender Beschäftigung; sein Stil, seine überlegene Ironie und seine feine Unterhaltungskunst sollen vor allem lebendig werden. Das dritte Kapitel der „Frau Jenny Treibel“ wird man zusammen lesen, das Übrige als Hausaufgabe geben; bloßes Schülerreferat wäre hier durchaus unangebracht.

Bei Thomas Mann verbietet die Größe des Romans und die Schwierigkeit, eine ausreichende Zahl von Exemplaren zu beschaffen, eine allgemeine Lektüre. Man wird sich also zu etwa sechs Schülerreferaten entschließen. Auch andere Gründe lassen dies angezeigt erscheinen. Die müde Stimmung, der Anblick des unvermeidlichen Zerfalls kann bei der packenden Kraft des Werkes lähmende und unerfreuliche Wirkungen zeitigen, Dinge, die man bei der großen Empfänglichkeit und leichten Erregbarkeit mancher Schüler bei solchen Stoffen nicht zu gering schätzen darf. Es wird gut sein, bei der Auswahl der Schüler für die einzelnen Referate diesen Punkt zu berücksichtigen. Die reife stilistische Meisterschaft und die Feinheit der Charakteristik wird ohnehin vom Schüler schwer zu erfassen sein; die großen Züge, die Zeitbedeutung des Werks, seine Welt und sein Fazit werden auch in dem Rahmen einzelner Referate ausreichend zur Geltung kommen.

VI. Nietzsche und seine Wirkung; die Gegenwart.

Nietzsche wird man heute in den Unterricht der O I bringen können. Mit einigen Gesängen des Zarathustra wäre der Schüler durch Vorlesen unmittelbar bekannt zu machen. Wir sind

heute schon so weit von ihm entfernt, daß wir nicht mehr unter der unmittelbar aufregenden Wirkung stehen, sondern das Zeitliche vom Ewigen zu scheiden in der Lage sind. Der Schüler soll Nietzsches Wollen und seine für die deutsche Geistesentwicklung wichtigsten Gedanken kennen lernen. Seine Bedeutung für die deutsche Dichtung steht naturgemäß im Vordergrund, seine kulturphilosophischen Gedanken und seine Auffassung vom Kunstwerk und manche Urteile im Einzelnen hängen damit unmittelbar zusammen. Sein neues Lebensideal ist verblaßt; deutlich soll deshalb der Schüler erkennen, was als Lebendiges an dieser Gestalt weiterwirkt. Die einst so rauschende Überwältigung und der verführerische Zauber ist verschwunden: Am Beispiel Dehmels kann gezeigt werden, wie diese Seite seines Wesens für uns die Bedeutung verloren hat. Georges Dichtung anderseits zeigt die lebendigen Kräfte, die Teile von Nietzsches Wirken, die über das bloß Zeitliche hinausgedrungen sind.

In Dehmel kreuzen sich die beiden großen geistigen Gegenpole Nietzsche und Sozialismus in eigenartiger Weise, unausgeglichen, wie bei vielen seiner Zeitgenossen¹⁾. Es ist die moderne Unausgeglichenheit, die Hingabe an auseinanderliegende Extreme, die auch noch heute in vielerlei Spielarten zutage tritt (vgl. z. B. die oberflächliche Denkform des Salonspartakisten; in vertiefterer Form etwa Oskar H. Schmitz, auch Thomas Mann kann hier herangezogen werden).

Wenn man auf dem Standpunkt steht, daß die Dichtung unserer Tage in die Schule gehört, und die Stimmen hierfür mehrten sich, dann sollte man absehen von den Dugendlyrikern, die in unseren Schulanthologien ihr Wesen treiben, und den mehr oder weniger erfolgreichen Romanschriftstellern, dafür aber die Bedeutung des Expressionismus und Georges darstellen. George kann in der Schule nicht als Ganzes zur Geltung kommen, vor allem nicht als der Heilige, den seine Jünger aus ihm gemacht haben. Aber bestimmte Seiten seines Wesens beginnen sich klar hervorzuheben: Die Wiedererschaffung einer edeln und jedes feierlichen Klanges fähigen Dichtersprache, also George als Sprachschöpfer; dann seine Verherrlichung heroischer Lebensgesinnung, seine Deutung der schöpferischen Taten im Reich der Dichtung (Hölderlin, Dante, Goethe) und sein eigenes Künstlertum. Die sechs ausgewählten Gedichte

¹⁾ J. B. auch in dem vor 30 Jahren Epoche machenden Buch „Rembrandt als Erzieher.“

dürften ausreichen für eine Vororientierung; da George in keiner Anthologie vertreten ist, wird man sie den Schülern hektographiert vorlegen; Vorlesen dürfte kaum ausreichen.

Der Krieg und die Dichtung ist eine uns besonders am Herzen liegende Sache, und einige wenige Dichtungen, die aus ihm geboren, aus seinen Wirkungen herausgestaltet wurden, werden unter den eisernen Bestand des Lehrstoffs aufgenommen werden müssen.

Mit diesem Gegenstand ist ein großer Teil der expressionistischen Dichtung unmittelbar verknüpft. Sie ist aus ihren Grundursachen, die schon vor dem Kriege liegen, heraus zu kennzeichnen: Dem Gegensatz gegen die erschöpfte Literatur des 19. Jahrhunderts, verbunden mit einer völligen Zertrümmerung der bis dahin gültigen Form und Kunstanschauung und dem Versuch, eine neue künstlerische Welt zu gestalten. Die große Schwäche der Bewegung, die darin liegt, daß die Kunst vielfach nur Nebenprodukt und Beispiel einer begeistert vorgetragenen Theorie ist, wird besonders zu beleuchten sein. Es ist zunächst der alte Vorgang, daß eine niedergegangene Kunst sich mit einer neuen Lehre emporzuschwingen sucht. Die überragende künstlerische geniale Leistung von fortreißender Gewalt ist noch nicht gekommen. Zur Zeit scheint es vielmehr, wie wenn die wirbelnden Stürme des in der unmittelbaren Nachkriegszeit entfesselten Expressionismus allgemach erlahmten. Der Expressionismus ist für den Schüler am deutlichsten im Drama zu greifen. Lyrische Dichtungen sind dafür weniger geeignet. Interpretation und Vorlesen einzelner charakteristischer Stücke durch den Lehrer wird hier eintreten müssen, denn schwerlich wird sich die erforderliche Zahl der Exemplare beschaffen lassen.

VII. Goethe, Faust.

Faust im Unterricht ist ein vielumstrittenes Thema. Vor etwa einem Menschenalter begannen sich die Stimmen zu mehren, die für die Einreihung des Faust in den Unterricht eintraten. Dem ersten Teil hat sich vielfach das Tor geöffnet, ablehnend steht man aus leicht begreiflichen Gründen dem zweiten Teil gegenüber. Hier soll der vollen Übernahme von Faust I. und II. Teil das Wort geredet werden. Viele glauben, jeder einigermaßen geistig interessierte Deutsche greife doch im Leben irgend einmal zu dieser Dichtung. Diese Auffassung trifft nicht zu. Die Vertrautheit mit Goethes Faust steht in kläglichem Mißverhältnis zu den jedes Jahr gedruckten Exemplaren; jeder kann die Erfahrung machen, daß

manchem Lehrer der höheren Lehranstalten Faust fremd geblieben und nur ein Name ist. Bei solcher Lage wäre es verkehrt, sich falschen Vorstellungen hinzugeben mit dem Glauben, das Leben werde ersetzen, was die Schule nicht gab. Nicht wenige haben den guten Vorsatz, kommen aber nicht zur Ausführung. Schon deshalb hat die Schule die Pflicht, in Faust einzuführen; daß eine irgendwie volle Erschöpfung nicht möglich ist, braucht nicht besonders betont zu werden, denn dazu gehört ein Menschenleben. Der Einwurf, die Dichtung sei zu schwer für das Verständnis, ist wesenlos. In einem bestimmten Sinn ist alles zu schwer, Tacitus, Sophokles, Plato, Caine, Shakespeares Tragödien, um nur einiges herauszugreifen, nicht minder als Goethes Faust. Bei den anderen aber haben wir vorgearbeitet, aufgebaut, daß schließlich die Krönung kommen kann, bei Faust nicht. Daher kommen die Schwierigkeiten, die sich entgegenstellen, wenn man Faust einfach lesen will, wie etwa „Wilhelm Tell“. Schiller und Lessing sind in ihren Höchstleistungen dem Unterricht voll gewonnen, nicht aber Goethe; hier fehlt Faust. Wenn es möglich ist, die höchsten Dichtwerke der fremden Sprache im Unterricht zu erfassen, muß dies auch bei Faust möglich sein. Haben die Gegner der Faustlektüre in O I recht, dann muß im deutschen Unterricht etwas nicht stimmen. Vorbereitung ist freilich notwendig; der philosophische Unterricht, wo ein solcher im Lehrplan eingefügt ist, wird in der Logik wie in der Geschichte der Philosophie die spätere Faustlektüre im Auge behalten müssen. Auf der Mittelstufe muß die alte Faustsage bekannt geworden sein und das Puppenspiel voll vertraut. In U I und O I ist weiterhin Vertrautheit mit Goethes anderen Werken erreicht. Auf solchem Aufbau kann der Erfolg nicht ausbleiben.

Sieben große Bilder sind dem Schüler vor Augen zu stellen: a) Faust im Studierzimmer (dazu 2. Teil II. Akt Anfang) bis zur Schülerszene; b) die Fahrt durch die kleine Welt (Gretchentragödie); c) die Fahrt durch die große Welt II. Teil I., IV.; d) klassische Walpurgisnacht II. Teil II.; e) Helenatragödie II. Teil III.; f) der alte Faust als Herr am Meere; g) Prolog und Ende im Himmel.

Das Mindestmaß für die Stundenzahl dürfte sein für a) vier Stunden, b) eine Stunde, c) eine Stunde (zwei Schülerreferate), d) zwei Stunden, e) zwei Stunden, f) zwei Stunden (Klassenlektüre), g) mit Zueignung und Vorspiel auf dem Theater zwei Stunden, insgesamt 14 Stunden. Die größte Schwierigkeit für das Ver-

ständnis bietet a, hier wird möglichst umfassende Sacherklärung erforderlich sein; was hier getan ist, kommt später zugute.

c, d sind geeignet zum Schülerreferat, bei der klassischen Walpurgisnacht liegt die Schwierigkeit in der Fülle der Gestalten; an humanistischen Anstalten wird die Bewältigung leichter sein als sonst; im übrigen kann man sich hier durch Kürzung helfen. Um das Gewirr des gespenstischen Spuktes zu lösen, empfiehlt es sich, die drei Handlungen (Homunkulus, Mephistopheles, Fausthandlung) zu trennen¹).

Eine Reihe Szenen wird man dem Schüler ganz überlassen und höchstens eine ganz kurze Besprechung im Unterricht daran knüpfen; im I. Teil: vor dem Tor, Uerbachs Keller, Hegenküche Valentinszene, Walpurgisnacht ohne den Walpurgisnachtstraum, der ganz wegbleiben kann; im II. Teil II. Akt Fausts Zimmer, Laboratorium, der I. und IV. Akt als Schülerreferat wird kurz im Inhalt zusammenzufassen sein. Die grandiosen Szenen wird man (möglichst mit Unterstützung der bildenden Kunst) dem Schüler vor Augen führen, so das Zimmer Fausts mit seinem magischen Zauber, den gespenstischen Spuk der klassischen Walpurgisnacht auf den pharaisischen Feldern, die klassisch-romantische Schönheit des Helenaaktes, Faust als Herrscher am Meere, der Prolog im Himmel, der Gott in seiner Größe auf die Bühne bringt und damit eines der schwersten Probleme des Theaters löst. Dabei darf auch die Bedeutung der bildenden Kunst für Goethes Gestaltenwelt und Szenen berührt werden. Herauszuheben wird auch die Lebens-epoche sein, in der Goethe bei der Abfassung der einzelnen Szenen sich befand: Sturm und Drang, in und nach Italien, Goethe als Greis, das Fazit des Daseins ziehend. Zum Schluß mag eine Vergleichung von Dantes göttlicher Komödie, Shakespeares Hamlet und Goethes Faust einen großen Ausklang geben.

Lehrgang, erster Jahrgang (Obersekunda).

I. Das Nibelungenlied.

1. (2.) Sprachgeschichte.

Die Sprache unserer Bücher ist ein Kunsterzeugnis; wir sprechen eine Sprache, die noch Mundart ist oder sich zwischen

¹) Vgl. Goethes Faust her. von Wittkowski 5. Auflage 1919. 2. Bd., S. 321.

Mundart und Schriftdeutsch bewegt, die sogenannte Umgangssprache. Die Schriftsprache, in vieler Beziehung künstlich geschaffen, ist aber nicht einfaches lebloses Kompromiß, denn jede Sprachschöpfung wird Leben, wenn sie ein Ausdrucksmittel des Menschen wird und wandelt sich weiter. Bei den Kulturvölkern gewinnt die sogenannte Hochsprache und ihr schriftliches Gewand, die Schriftsprache, eine die Mundarten überschattende Bedeutung¹⁾, sie wird zum Ausdruck des geistigen Lebens eines Volkes und führt nicht selten dazu, daß die Mundart zurückgedrängt wird und als sprachlicher Ausdruck ausscheidet. Die Wissenschaft und jede andere auf weiträumige Wirkung zielende geistige Mitteilung bedarf einer Schriftsprache; im Mittelalter hat die lateinische Sprache Jahrhunderte lang die Aufgabe erfüllen müssen, die heute der Schriftsprache zuerteilt ist. Unsere deutsche Schriftsprache ruht in erster Linie auf Luthers Bibelsprache, auf gewissen Sprachbestrebungen des 17. Jahrhunderts und auf den Sprachschöpfungen Lessings, Goethes, Schillers. Jede neue geistige Schöpfung ist gleichzeitig Sprachschöpfung, und so ist jede geistige Tat unserer Geschichte zu einem Bestandteil unserer Kultursprache, der Schriftsprache, geworden.

Die Mundarten verloren ihre selbständige Bedeutung, und zeitweilig schien es, wie wenn man ihrer im geistigen Schaffen entraten könnte. Da aber zeigte es sich, daß die Mundart eine der unentbehrlichsten Quellen der Sprache eines Volkes ist; und wenn sie in ihrer zeugenden Kraft verschüttet wird, dann ist eine Auszehrung der Sprache unvermeidlich, und mit der sinkenden Kraft einer Sprache ist mit Notwendigkeit schon die geistige Kultur gesunken.

Wie die große Kunst den Boden verliert, wenn sie sich vom Geist und Fühlen des Volkes entfernt, so kann eine lebendige Schriftsprache nicht dauern ohne die neue Säfte zuführenden Mundarten. Die Mundart aber ihrerseits verlandet, wenn sie zum bloßen Verständigungsmittel einer bestimmten Gegend herabsinkt und nicht mehr fähig ist, Gefühl und Leben auszudrücken. Den Beweis für ihre ungebrochene Kraft zeigt die Mundart dann, wenn sie dichterischer Ausdruck werden kann. Damit dürfen die vielen kunstmäßigen Mundartdichtungen nicht verwechselt werden, für die die Mundart ein besonderer Reiz meist komischer Art ist, und die nicht selten in der Form des Couplets sich austoben.

¹⁾ Hochsprache ist (3. B.) die Sprache des Katheders, der Kanzel und der Bühne.

Deshalb ist echte Mundartdichtung nicht eben häufig, im Volkslied tritt sie uns besonders rein entgegen; im 19. Jahrhundert sind eine Reihe Mundartdichter aus ihrem heimischen Boden erwachsen, deren Werke zum edeln Gut unserer Dichtung gehören. Unter die reinsten Vertreter zu rechnen sind Hebel auf alemannischem, Groth auf plattdeutschem Gebiet.

Bei Klaus Groth ist das Fühlen und Denken im Gedicht der heimatlichen Mundart gestaltet; seine hochdeutschen Gedichte stehen an Stimmungsgewalt zurück. Was ihm die Heimat in Landschaft, Leben, Geschichte, Sage und im Volkslied gab, dem hat er bezwingenden Ausdruck gegeben. Auch der dieser Mundart Fremde fühlt gleich, hier ist Sprache und Gefühl eins. Von großem Zauber sind seine Landschaftsschilderungen, die rotbraune Heide, das Moor, die Wälder und die See. Und was die Vergangenheit ihm an Lebendigem zuführte, das finden wir in reichen Farben in seinem Werk. In voller Reinheit tritt der Volkscharakter seiner Heimat in die Erscheinung; nichts ist abgeblaßt oder verwischt in Nivellierung, wie sie die großen Städte entstehen lassen, sondern ursprüngliches Volkstum lebt in seinen Gebilden, herrischer Stolz, ihm besonders heilig in dem harten festen Willen der Vorfahren, Freiheitsinn, Verbundenheit von Mensch und Natur, sicherer Blick für die Wirklichkeit, vermischt mit träumerischem Hang, Phantasie und weichem Gemütsleben. Häufig schwebt ein besonderer Hauch der Wehmut über seinen Dichtungen, in solcher Färbung nur in seiner Sprache ausdrückbar und aus seiner Landschaft erwachsen. Die Qualen des Einsamen, sein Heimweh erklingen ergreifend in seinen Versen. Aber auch der Humor hat bei ihm Heimatsrecht. Quickborn (lebendigen Quell) nannte er sein lyrisches Buch, und diesen Namen führt es mit Recht.

Auch in theoretischer Erörterung hat Groth den Sinn seiner mundartlichen Heimatdichtung formuliert. Er war fest überzeugt, daß sein heimisches Wort für alles den Ton richtig zur Verfügung habe, was das Menschenherz bewegt, und so war ihm die Mundartdichtung keine Kuriosität, sondern eine mit Strenge geübte Kunst, die das höchste erstrebte, das weite Reich menschlichen Fühlens und Denkens zu umfassen¹⁾. So geriet er mit dem bekanntesten plattdeutschen Dichter, mit Fritz Reuter, hart und urkräftig aneinander. Reuters unbekümmerte Weise, die heimatliche Sprache, wie er sie redete, zu schreiben, ohne hochdeutsche Bestandteile und

¹⁾ Vgl. Vorrede zum Quickborn. 4. Aufl.

Ungleichungen auszuscheiden, war Groths strengem Sinn zuwider. Er war Purist in seinem Bezirk und strebte nach plattdeutscher Reinheit, und er gefällt sich in dem Gedanken, daß eines Tages die niederdeutsche Sprache wieder ebenbürtig neben der hochdeutschen im Reich der Dichtung stehen werde, wie in alter Zeit. Sein sicheres Künstlertum hat ihn davor bewahrt, daß durch solche Wissenschaftlichkeit seine dichterische Kraft geschwächt wurde. Über die mundartliche Begrenzung hinaus ist er einer der großen deutschen Lyriker des 19. Jahrhunderts geworden.

Von Hebels, des alemannischen Dichters, Werk war Groth tief ergriffen; in ihm hat er den Bruder und das Vorbild gesehen. Waren wir mit Groth im hohen Norden des Reiches, so sind wir mit Hebel an dessen südlicher Grenze. Hebels Stärke liegt nicht wie bei Groth im rein Eyrischen, sondern eher im Idyllischen und Didaktischen. Insbesondere bedeutet er in der Idylle einen Höhepunkt der deutschen Dichtung. Enge Verbundenheit mit Natur und Volksleben sind auch bei Hebel die Grundkräfte seiner alemannischen Dichtung. Gedichtet hat er aber aus der Entfernung, als reifer Mann; mit sehnsuchterfülltem Herzen wendet er sich der Jugend zu, die so reich an Klängen und Freude war; daneben hat er auch tiefe und ernste Töne seiner heimatlichen Mundart anvertraut. Auch bei ihm finden wir die kräftige Farbe des heimatlichen Volkslebens, das mit seiner Wirklichkeit und Echtheit uns gegenübertritt. Goethe hat Hebels' alemannische Gedichte bei ihrem Erscheinen warm begrüßt. Er ist einer unserer Volkschriftsteller im edelsten Sinne des Wortes. Die Trennung zwischen gebildet und ungebildet hat er überwunden, seine hochdeutschen Erzählungen haben weit über seine Heimat hinaus Hoch und Niedrig erfreut.

Bei aller Schönheit, Ursprünglichkeit und Tiefe, die die Mundartdichtung zu offenbaren vermag, sind doch enge Grenzen gesteckt in dem, was ihr zugänglich ist. Die Ansicht Groths, der seine heimische Mundart allseitigen Ausdruckes für fähig hielt, ist irrig. Die höchsten dichterischen Leistungen eines Volkes, dessen Kultur auf Bildung ruht, sind der Schriftsprache entwachsen, weil nur sie, genährt aus allen Quellen des Volkes, nicht nur eines heimatisch eng begrenzten Bezirkes, den allseitigen, umfassenden Sprachstoff in sich trägt.

Die Mundarten in ihren großen Verschiedenheiten von der Schriftsprache und untereinander lassen uns ersehen, daß die

Sprache sich gewandelt haben muß, daß sie eine Entwicklung und jüngere und ältere Bestandteile und Formen können erkannt hat, geschieden werden. Wir sprechen von einer Geschichte der Sprache und verstehen darunter die Wandlungen und Veränderungen, die eine Sprache im Gang der Geschichte durchgemacht hat. Das Niederdeutsche, das sich besonders auffallend in den Konsonanten vom Hochdeutschen unterscheidet, war ursprünglich nicht von den übrigen deutschen Dialekten getrennt. Die zweite sogenannte hochdeutsche Lautverschiebung hat ums Jahr 600 die Veränderungen hervorgerufen, die das Hochdeutsche vom Niederdeutschen trennen. Die erste sogen. germanische Lautverschiebung trennt das Germanische von den übrigen indogermanischen Sprachen (z. B. dem Griechischen und Lateinischen (Französischen)). Das Englische hat seine germanischen Bestandteile vor der zweiten Lautverschiebung erhalten und ist daher dem Niederdeutschen nahe verwandt.

3.—5. Das Nibelungenlied.

Die Sage. Die Nibelungensage, in verschiedener Fassung überliefert, hat reichen Stoff für die wissenschaftliche Untersuchung gegeben. Im Mittelpunkt steht die Frage nach der vermutlichen Urform. Die Schichtungen des Nibelungenliedes allein mit der deutlichen Zweifelt, höfischem Rittertum und germanischer Heldenzeit, bergen in sich eine Fülle solcher Probleme. Die ursprüngliche Gestalt der Sage einwandfrei zu finden, ist bisher nicht gelungen. Von den verschiedensten Theorien ist die Frage umspielt. Soviel aber ist deutlich, daß die Sage des Nibelungenliedes mächtige Veränderungen zeigt gegenüber der mutmaßlichen früheren Sagenform. Die stärkste Änderung ist mit den Hauptgestalten Hagen und Kriemhild vor sich gegangen, die ursprünglich Nebenfiguren waren; demgegenüber ist Brunhild, die früher im Mittelpunkt war, in den Hintergrund getreten.

Das Nibelungenlied zerfällt deutlich in zwei Teile, in die Geschichte Siegfrieds und den Untergang der Burgunden durch Etel. Der Stoff des zweiten Teiles ist der greifbarste, er entstammt der Geschichte und hat seine Wurzel in der vernichtenden Niederlage der Burgunden durch die Hunnen 457. Es ist also ein großes, erschütterndes Schicksal in einer wild bewegten Zeit der Geschichte, das hier die Grundform gegeben hat. Anders steht es mit dem ersten Teil. Hier haben alle Versuche, die Siegfriedsage historisch zu binden, keine durchschlagende Lösung gezeitigt (Merowinger Sigibert,

Hermann der Cherusker). Noch im Nibelungenliede, das den Stoff im allgemeinen in irdischen Verhältnissen zeigt, sind mythische Einschlüge mannigfach vorhanden; die nordische Sage zeigt diese Züge noch verstärkt. Das hat zu der mythischen Erklärung geführt, die einen vermenschlichten Mythos in der Sage sah, und zwar schien der Naturmythos des Kampfes von Licht und Finsternis die Wurzel zu sein. Die Lieder der Edda gaben zu solcher Erklärung manche Anhaltspunkte.

Die Edda hat zweifellos eine Reihe ursprünglicher Züge besser bewahrt als das Nibelungenlied; aber es wäre falsch, anzunehmen, daß die eddische Form die Urform zeige oder ihr doch sehr nahe wäre. Auch die Edda hat die Sage, die aus Rheinfranken nach dem Norden gewandert war, stark verändert, zum Teil mit bewußter Kunst.

Die älteste Sage von Siegfried läßt Kriemhilde vollständig im Schatten; Brunhilde ist der Angelpunkt des Geschehens, die Ehre und der Stolz einer hochgesinnten Frau sind die Triebkräfte des Ganzen. Mythisches durchzieht die Handlung, die Tarnkappe, der Gestaltentausch. Die große Szene des Jankes der Königinnen ist der tragende Pfeiler des Geschehens. Die vorher erfolgte Verlobung Siegfrieds und Brunhildes und der Vergessenheitstrank ist in der nordischen Fassung dazugekommen. Das Nibelungenlied hat hier die echte Sage treuer bewahrt.

Die älteste Form der Sage vom Untergang der Burgunden ist die Erzählung von Attila, der, nach dem Hort lüstern, die Burgunden einlud und sie verräterisch ermordete. Kriemhild aber rächt ihre erschlagenen Brüder an Attila, von einer Rache für Siegfried ist nicht die Rede. Das geheimnisumwitterte Ende des Hunnenkönigs in der Geschichte ist mit dem Untergang der Burgunden durch Kriemhild verknüpft.

Die einzelnen Stufen der großen Umwandlung und ihre Gründe zu verfolgen, ist auch mit nur annähernder Sicherheit nicht möglich. Im 12. Jahrhundert aber ist die Sage nach zwei Richtungen umgestaltet worden. Die beiden Hälften sind zwar nicht zur vollen Einheit verschmolzen, aber innerlich aufs tiefste miteinander verbunden durch die bewegenden Hauptgestalten Hagen und Kriemhild, die nicht nur durch ihr Dasein und ihre Bedeutung in der Gesamthandlung das Werk zusammenhalten, sondern auch durch die Charakterentwicklung, die in beiden von Stufe zu Stufe zu verfolgen ist. Kriemhild wird von dem zarten

Mädchen der 1. Aventüre bis zur entsetzlichen, alles Menschliche vergessenden Rachegöttin uns im Wandel ihrer Seele vorgeführt, und Hagen entfaltet sich von dem erfahrenen Vasallen des Anfangs zum dämonischen und gewaltigen Helden, der bis zum letzten Augenblick sich dem stürzenden Bau entgegenstemmt und schließlich auch als der letzte Burgunde fällt.

Der Dichter des Volksepos. Das größte Werk des Mittelalters, unser Nationalepos, ist namenlos; alle Versuche, einen Verfasser dingfest zu machen, sind erfolglos geblieben. Heinrich von Osterdingen, ein sagenumwobener Sänger, und der Kürenberger wurden angenommen, aber bald wieder aufgegeben. Die Ungleichheiten des Nibelungenliedes nach dem künstlerischen Wert, die Widersprüche und mangelhaften Verzahnungen, auch die Art der Überlieferung haben so jahrzehntelang die Geltung der Sachmannschen Liedertheorie ermöglicht, nach der das Nibelungenlied oberflächlich zusammengefügt sei aus 20 Liedern, die Sachmann herauszuschälen unternommen hatte. Traf diese Auffassung zu, dann war die Frage nach dem Dichter bzw. dem Spielmann, der die Lieder aneinanderrückte, von untergeordneter Bedeutung. Diese mechanische, materielle Erklärungsweise, der über dem gelehrten Scharfsinn die Empfindung für die dichterischen Werte abhanden gekommen war, und die in dem Zeitalter, in dem sie herrschte, eine handwerksmäßige „Arbeit“ des Dichters annahm, ist heute überwunden. Man erblickt die entscheidende Dichtertat, die die Gestalt des Nibelungenliedes neuprägte, in dem Werke eines Spielmanns um 1160, das die Grundlage unseres um 1200 verfaßten Nibelungenliedes geworden ist. Den Verfasser des Nibelungenliedes aber, der die überlieferte Dichtung und Sage in die jetzige Buchform gebracht hat, haben wir uns als einen Spielmann zu denken, der für die höfische Gesellschaft und deren Geschmack schrieb. Die Bezeichnung Volksepos darf deshalb nicht dahin verstanden werden, als ob das Werk für das niedere oder auch das deutsche Publikum in seiner Gesamtheit geschrieben wäre. Es ist höfische Spielmannsdichtung und setzt dieselben Hörer und Leser voraus wie die höfische Epik. Aber während diese französisch-feltische Sagen- und Literaturgut verwendet, dessen fremdartiger Ursprung in manchen deutschen Bearbeitungen kaum gemildert war, hat das Nibelungenlied einen deutschen einheimischen Stoff und ist die Verkörperung der mächtigsten deutschen Sage des frühen Mittelalters.

Die beiden Kulturen. Deutlich scheiden sich zwei Kulturschichten im Nibelungenlied, die Zeit, in der es in seiner jetzigen Gestalt geschrieben wurde, und die Zeit, aus der die Sage geboren war. Rittertum und Völkerwanderung, ritterliche Hochkultur und heldenhafte Urzeit sind zusammengebracht. Aber beide Kräfte sind nicht gleich stark; das Höfisch-Ritterliche und Christliche bleibt Übermalung, unter der das Heidnische und Reckenhafte einer längst verklungenen Zeit siegreich durchbricht. So ist das Ganze eine ritterliche Verklärung des Heldenzeitalters des deutschen Volkes, und das Werk des namenlosen Spielmanns die deutsche Nationaldichtung schlechthin. „Die Motive sind grundheidnisch; keine Spur von einer waltenden Gottheit, alles dem Menschen und gewissen imaginativen Mitbewohnern der Erde angehörig und überlassen“ (Goethe). Nach einigen von milder, ruhiger Klarheit durchflossenen Szenen beginnt das zerstörende Spiel entfesselter Leidenschaften, Verbrechen folgt auf Verbrechen, und jeder Frevel erzeugt weitere Untaten. Unbeirrt bleiben die handelnden Gestalten, trotzig bieten sie dem Geschick die Stirn, auch im furchtbaren Untergang bleiben sie sich selbst treu. Und bei dem Entsetzlichen, das die Blutrache ausbrütet, herrscht in diesen wilden Gestalten die Treue als ehernes Gesetz des Handelns. Nicht die Treue als Sittengebot und allverbindlich, sondern die persönliche, durch die Bindungen des Blutes und des Lebens geschaffene Treuepflicht; dem Gegner und Feind gegenüber band kein Gesetz den fessellosen Willen. So ist die seltsame Mischung möglich, die selbstlose Treue mit gemeinstem Verrat und grausamster Hinterlist paart. In der bezwingendsten und erschütterndsten Form wirkt diese Eigenart des Empfindens und Denkens in Kriemhild und Hagen; sie zeigen diese Gegensätze über alle Grenzen gesteigert, und die dramatische Spannung, der Eindruck des Gewaltigen, den die Nibelungendichtung wie keine andere auslöst, die Wucht der Szenen hat ihre Wurzel darin, daß gerade zwei solcher Gestalten gegeneinander rasen. In dämonischer Größe stehen die beiden Kämpfer vor uns: Kriemhilde als blutige Rächerin an die grauenhaften, furchtbaren Königinnen der Merowingerzeit erinnernd, Rache hegend und pflegend bis zum Verlieren weiblicher Art. Mit Entsetzen sehen wir Opfer auf Opfer fallen, und wie eine außerordentliche menschliche Rachegöttin steht sie vor uns, und ihr Ende ist uns keine Befreiung mehr, kein richtendes Schicksal, sondern die Notwendigkeit eines Abschlusses auf einem nicht mehr steigerungsfähigen Höhe-

punkt. Anders Hagen: er verbreitet nicht jähes Entsetzen, er tritt nicht aus seiner Bahn, sondern erfüllt sie. War er im Beginn abstoßend, so gewinnt er im zweiten Teil des Liedes mit jeder Aventure mehr. Er nimmt auf sich, was seine Tat ins Rollen brachte; äußerlich besiegt, bleibt sein Heldengeist ungebrochen bis zum letzten Augenblick. Solches Wesen war nur in der alten Heldenzeit möglich und denkbar; der Dichter um 1200 lebte in anderer Zeit. Er befand sich in ähnlicher Lage seinem Stoffe gegenüber, wie mancher moderne Dichter, der die Geister der Vergangenheit heraufzubeschwören sucht. Solches Unterfangen ist selten geglückt; eines der wenigen Beispiele, wo es große dichterische Wirklichkeit wurde, in deutscher Dichtung das einzige, ist das Nibelungenlied. Es war deshalb ein kläglicher Studierstubeneinfall, die Sachlage so hinzustellen, als habe der Dichter trotz seiner Stümperei die Größe der Sage nicht zerstören können, vielmehr hätte sie sich siegreich behauptet.

Vieles ist neu hinzugekommen, was nicht zur alten Sage gehörte. Um Dinge und Menschen ist das Nibelungenlied bereichert. Der höfische Prunk und Luxus des Hochmittelalters, die reichen, glänzenden Feste, die ritterlichen Kampfspiele, die kunstgerechte Jagd, die verfeinerten Sitten des gesellschaftlichen Umgangs, der Minnedienst und der durch gesellschaftliches Zeremoniell geregelte Verkehr der Geschlechter und der Menschen überhaupt sind solche neue Zutaten. Und wo diese Dinge im Vordergrund stehen, ist die Wirkung schwächer, aber nicht weil der Spielmann ein mittelmäßiger Dichter war, sondern weil die Zeit, der sie entstammten, die Gefühlswaise, der sie entquollen, gedämpfter war. Im ersten Teil ist das Neue stärker, im zweiten Teil tritt es zurück, der Kern füllt breit den Vordergrund, die gegenständlich epische Schilderung weicht mehr und mehr der dramatischen Wucht. Diese aber in der Sage gegebene Wucht noch nach Jahrhunderten in einer anderen Kulturwelt zu lösen und aufrauschen lassen, kann nur ein großer Dichter. Der Stoff allein ist nichts, die dichterische Verlebendigung alles. Welche Verirrung des Denkens war es, im Rahmen der Liedertheorie zu meinen, die Aufzählungen der Gewänder müßten Einschießel von kunstdilettierenden Schneidern sein; die Geschichte der Erklärung des Nibelungenliedes ist eine Warnung vor derjenigen Wissenschaft, die wider die Dichtung ist.

Die Gestalten: Neben den Hauptgestalten der alten Dichtung ist eine Fülle neuer hinzugekommen, so daß ein überraschender epischer Reichtum uns entgegentritt. Die großartigsten Neu-

schöpfungen sind Volker und Rüdeger. Im ersten hat sich der Spielmann über sich selbst hinausgehoben und diese Wundergestalt aus Spielmannsart und Rittertum zusammengewoben und mit der größten Gestalt Hagen in heldischem Sinn und wandelloser Treue verbunden. Rüdeger entstammt ganz der Ritterzeit; der Seelenkampf in ihm gehört einer neuen Empfindungsweise an; seine Art setzt die Wirkung des Christentums voraus. Er kennt noch andere Bindungen, als die Treue zum Gefolgs- und Lebensherrn; er erfährt den Widerstreit der Pflichten und geht an ihm zugrunde. Sonst aber ist das Christentum lediglich Oberfläche und äußere Form. Goethe meinte, daß im Nibelungenlied das Christentum rein äußerlich sei, „Helden und Heldinnen gehen eigentlich nur in die Kirche, um Händel anzufangen“. Der Spielmann und Dichter aber, weichen Gemüts als die Charaktere der Heldenzeit, stellt schwermütige Betrachtungen an: Freude endet mit Leid. Und hier wäre ein Punkt, wo das elegische Empfinden des Nibelungendichters der gewaltigen Sage hätte gefährlich werden können, wenn die grause Tragik und die Charaktere davon berührt worden wären. Die Deutlichkeit der anderen neuen Gestalten ist verschieden. Manche sind bloße Statisten, manche aber lebendig und körperlich. Dankwart, der mit ganz besonderer Sorgfalt gezeichnet ist, bleibt doch hinter Volker und Rüdeger zurück. In weiterem Abstand folgen Sigmund, Alberich, der ferse Rumold, Iring, Dietrich, Hildebrand, Gotelind, Ute, die Donaufrauen. Von den ursprünglichen Hauptgestalten haben Brunhilde und Gunther an Farbe verloren. Brunhilde ist mit mächtigen Strichen gezeichnet, solange sie allein ist; im Zusammensein und in der Gegenüberstellung mit Kriemhilde ist die Liebe des Dichters bei dieser, und Brunhilde verblaßt mehr und mehr. Gunthers Gestalt ist ebenfalls schwächer, seine Bedeutung im Geschehen geringer geworden; die Erhöhung von Kriemhilde und Hagen war ohne Opfer nicht möglich. Gernot tritt aus der Reihe der Reden nur durch seinen königlichen Glanz hervor, dagegen ist Giselher mit dem Zauber der Jugend ausgestattet, und er wirkt besonders als einer der wenigen holden Züge in dem düsteren Gemälde des zweiten Teils. Auch Egel mußte an Farbe verlieren, nachdem Kriemhilde die Lenkerin des Verhängnisses geworden war; die Roheit, das Asiatische in der alten Urgestalt ist verblühen; machtlos muß er, der große König, dem Rasen seines Weibes und der treulosen Vernichtung seiner Gäste zusehen.

Die großen Szenen. Das Nibelungenlied enthält eine Fülle kleiner und mächtiger, lieblicher und düsterer Szenen, die ganz zum geschauten Bild geworden, einen unauslöschlichen Eindruck hervorzurufen imstande sind. So Siegfried und Kriemhilde in der Festesfreude, umgeben vom Zauber ritterlich-höfischen Lebens und Glanzes (5. Avent.); die gewaltige Szene vom Tode der Königinnen, die mit Wucht die drohenden Wolken erkennen läßt, deren Entladung nicht mehr aufgehalten werden kann (14. Avent.); die höfische Jagd, über der die Heimtücke und Hinterlist schwebt und die ein beklemmendes Gefühl erzeugt (16. Avent.); die erschütternde Wirkung bei der Kunde von dem Tode vor der Kammertür und die Bahrprobe (17. Avent.); der Übergang über die Donau, der Hagens mächtige Gestalt in den Vordergrund rückt (25. Avent.); der nächtliche Kampf, der mit überraschender sinnlicher Deutlichkeit geschildert ist (26. Avent.); die sonnigen Tage in Bechelaren, die noch einmal Lust und Freude aufleuchten lassen (27. Avent.); Kriemhilde vor Hagen, der den Gruß verweigert und das Schwert Siegfrieds über seine Kniee legt (29. Avent.); Volker und Hagen auf der Schildwacht (30. Avent.); der Saalbrand in seiner mächtigen Steigerung (36. Avent.); der Seelenkampf Rüdegers und sein Ende (37. Avent.); und in den gewaltigsten Tönen, die ein episches Lied je erklingen ließ, der grauenvolle Untergang (39. Avent.).

Das Nibelungenlied im Rahmen der epischen Dichtung. Wert und Kunst im Nibelungenlied vermag der Vergleich mit anderen machtvollen Epen der Weltliteratur am deutlichsten zu zeigen. Homer und das Rolandslied können uns sagen, wie Licht und Schatten in unserem deutschen Liede verteilt sind. In unerreichter Höhe steht die epische Kunst Homers. Reichtum und Fülle, Farbe, Plastik, Ausgeglichenheit der Darstellung, Schönheit, Gehalt des Wortes hat der Grieche vor dem deutschen Spielmann in einem Maß voraus, daß jeder Vergleich zu dessen Ungunsten auslaufen muß. Anders aber steht es bei den Gestalten: Achilleus und Odysseus sind dieselben am Anfang und am Ende ihrer Bahn. In reinem epischen Fluß ziehen die wechselnden Bilder an uns vorüber, in denen der Held handelnd oder leidend gegenwärtig ist. Im Nibelungenlied sind Kriemhilde und Hagen machtvoll einem Ziel zu bewegte, sich folgerichtig entwickelnde Charaktere. Was sie tun und was sie erleiden, vollzieht sich in einer immer mächtiger anschwellenden Steigerung, in der das Wesen der einen Gestalt sich

von Grund auf wandelt, während die andere den Kern ihres Wesens in immer grandioserem Maße zum Ausdruck bringt. In der Ilias konnte Achilleus noch weitere Taten vollbringen, in der Odyssee Odysseus noch seltsamere Abenteuer erleben; Hagen und Kriemhilde aber sind wirklich am Ende. Jeder weitere Augenblick des Lebens wäre sinnlos. Homer bleibt im epischen Stil, der Nibelungendichter unterstand im Epos dem Gesetz der Tragödie. Beides, dem Anschein nach unvereinbar, hat er zusammengeschmolzen zu einem Wunderwerk, das nur einmal in solcher Größe im Bereich unserer Erkenntnis geschaffen wurde.

Das Rolandslied, das Nationalepos der Franzosen, ist einheitlicher, geschlossener im Aufbau, aber auch ärmer an Gestalten und großen Szenen. Getragen wird es von großen Ideen, Gott und Vaterland, wovon im Nibelungenlied nicht die Rede ist. Es ist national durch die bewegenden Motive und Überzeugungen der Helden, das Nibelungenlied ist national durch das Sein und die Art einer Fülle von Gestalten; das Rolandslied bleibt begrenzt als nationales Epos im engeren Sinne, das deutsche Lied ist auf keinen nationalen Zweck und Vorgang bezogen, es lebt in einem Raum, in dem Menschliches keine Grenzen kennt, und offenbart gerade darin seine deutsche Art.

Das Fortleben des Nibelungenliedes. Zahlreiche Handschriften des Mittelalters zeigen uns die ungewöhnliche Verbreitung des Liedes, und seine Wirkung auf die alte Literatur in formaler und inhaltlicher Beziehung war erheblich. Unter die Werke, die vom Nibelungenlied ausgingen, gehört das Lied vom hürnen Seyfried. In ihm hatte sich, freilich sehr verändert, ein Stück der Jugendgeschichte Siegfrieds erhalten, die im Nibelungenlied fehlt. Die Sage war im Nibelungenlied zu ihrer höchsten Gestalt erhoben, dann verblaßt die Wucht des großen Stoffes zum Märchen. Kraft und Tragik sind verschwunden, ein buntes ergötzliches Spiel der Phantasie ist daraus geworden.

Der greifbar letzte Deutsche, der noch mit dem Nibelungenlied innerlich zu tun hat, ist Kaiser Maximilian, auch um dieses romantischen Zuges willen mit Recht „der letzte Ritter“ genannt. Das Ambraßer Heldenbuch, eine Sammlung von Dichtungen der Ritterzeit, hat er für seinen Gebrauch herstellen lassen, und darin befindet sich auch das Nibelungenlied und vor allem die einzige Überlieferung des Gudrunliedes.

Im Lied vom hürnen Seyfried und im Volksbuch vom gehörnten Siegfried hat die Sage noch weitergelebt in einer Gestalt, die nur noch Äußeres mit dem Heldenliede des Mittelalters gemein hatte. Dann aber beginnt im 18. Jahrhundert die Wiedererweckung. 1755 wurde eine der Haupthandschriften (C) aufgefunden, und Bodmer nahm sich der Sache an und gab einen Teil heraus. Die erste vollständige Druckausgabe war Friedrich dem Großen zu= geeignet und ihm in einem Exemplar übersandt worden; seine Antwort lautete ablehnend; solche Gedichte sind „nicht einen Schuß Pulver wert“, und in seiner Büchersammlung wollte er „dergleichen elendes Zeug“ nicht dulden¹⁾.

Die Romantik, aus der die germanistische Wissenschaft im Anschluß an bereits vorhandene Anfänge erblühte, hat das Verständnis für das Nibelungenlied vertieft. Lachmann hat die erste wissenschaftliche kritische Ausgabe geschaffen und mit liebevollem Eindringen hat Ludwig Uhland die Größe der Dichtung zu veranschaulichen gewußt. Seit dieser Zeit lebt das Nibelungenlied als eine der höchsten deutschen Leistungen in unserem Bewußtsein. Der namhafteste Übersetzer, der das Nibelungenlied ins Neuhochdeutsche übertrug, ist Karl Simrock (zuerst 1827); der Vergleich kann uns belehren, daß wir dieses Lied nur im Original uns ganz zu eigen machen können.

6. Die Sage in der Dichtung des 19. Jahrhunderts.

Nachdem nun das Lied in neuer Herrlichkeit erstrahlte, hat sein Reichtum und seine Gewalt eine große Anzahl großer und kleiner Dichter auf den Plan gerufen, die in moderner dichterischer Form die Gestalten des Nibelungenliedes zum Leben bringen wollten. Das heiße Bemühen hat keinen durchschlagenden Erfolg gezeitigt. Auch die großangelegten Versuche von Richard Wagner und Hebbel haben die Riesenaufgabe, die sie sich stellten, nicht restlos lösen können.

Wagner hat, gestützt auf seine allseitige Begabung als Dichter, Musiker und Szeniker, sein dramatisches Werk, den „Ring des Nibelungen“, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts geschaffen. Er stand in engster Berührung mit der germanistischen Wissenschaft, und den zu seiner Zeit erreichten Stand der Sagenforschung hat er für sein Werk genützt. Daraus ergaben sich zwei wesentliche Gesichtspunkte:

¹⁾ Der Brief mehrfach abgedruckt, z. B. bei Holz, Der Sagenkreis der Nibelungen. 2. Auflage 1914.

Er hat den Nachdruck auf den ersten Teil der Sage gelegt und die zweite Hälfte des Nibelungenliedes so gut wie unberücksichtigt gelassen und dabei im Zusammenhang mit der mythischen Anschauung der Wissenschaft die Siegfriedsage mit der Göttersage verknüpft. Führend war für seine Gestaltung die Edda, in der ihm die Sage am reinsten ausgedrückt schien, nicht das Nibelungenlied. Damit war für ihn auch die Erneuerung des Stabreims gegeben, den er oft glücklich, aber auch nicht selten gequält angewandt hat. Eine besondere Schwäche von Wagners Text ist das Hineinverweben moderner philosophischer Anschauungen (Schopenhauer), die zu dem Ganzen nicht stimmen wollen und die Götterwelt seltsam gebrochen, harmvoll und müde erscheinen läßt. Er suchte die Vorstellung vom Weltuntergang, die „Götterdämmerung“, zu deuten, die er für eine echt germanische Vorstellung hielt. Diese Kritik aber bezieht sich nur auf den einen Teil von Wagners gewaltigem Werk, auf den Text. Sein „Ring des Nibelungen“ ist aber ein unteilbares Ganzes, und das Ganze gehört zu den großen Schöpfungen deutscher Kunst. Wagner ist ein Meister der barocken Steigerung der Szene, und deren Gewalt ist das Geheimnis seiner großen Wirkung. Wie in keiner anderen modernen Nibelungendichtung bleiben die grandiosen Bilder unvergänglich, der Einzug der Götter in Walhall, der Abschied Wotans von Brünhilde, die Erweckung der Walküre, der Zusammenbruch einer dem Untergang verfallenen Welt. Wagner ist der große Popularisator des germanischen Altertums; er hat wie kein anderer den Deutschen die große Vorwelt nahegebracht, und nach schwerem Kampfe um die Geltung seines künstlerischen Werkes ist er Sieger geblieben. Ein Menschenalter schon ist seit seinem Tode verflossen, und immer noch steht sein Gestirn im Mittelpunkt unseres Theaters.

Die zweite große Leistung ist Friedrich Hebbels Nibelungendichtung; auch er hat mit größtem künstlerischen Ernst seine Aufgabe in Angriff genommen. Dichterisch schlägt er Wagner bei weitem, als Ganzes aber steht sein Werk hinter dem Wagners zurück. Seine Lage war von vornherein ungünstiger. Wagner überwand die Schwächen seiner Dichtung dadurch, daß er zur Deuterin die Musik hatte, wo das dramatische Wort versagte, und daß er mit seinem szenischen Genie eine ungeheure Stoffmasse in wenigen kunstvollen Szenen bewältigte. Hebbel mußte mit dem Wort allein gegen den alten Nibelungendichter in die Schranken treten. Diesem wollte er im Gegensatz zu Wagners nordischer Einstellung folgen

und, soweit es irgend durchführbar war, gegenüber den Rissen und Schwächen des mittelalterlichen Dichters seinen eigenen Weg suchen. Er sah die dramatische Kraft, die in der Sage selbst mächtig war, und er war überzeugt, daß diese dramatischen Urkräfte auch in der modernen dramatischen Kunstform lösbar seien. Was neuere Dramatik vermag, das hat Hebbel mit bewundernswerter Kunst erreicht. Mit außerordentlich sicherem Gefühl hat er die klaffenden Ungereimtheiten, die ungelösten Widersprüche der alten Dichtung aus dem Wege geräumt. Die enge Anlehnung aber an das Nibelungenlied ist bei Hebbel nur äußerlich und scheinbar, und die Auffassung, die es ihm zum Ruhm rechnet, daß er nur wenig Neues hinzugefügt habe, ist irrig. Denn das Gedankengerüst, das Hebbel im Zusammenhang mit seiner Auffassung vom Drama dem Geschehen hier übergelegt hat, ist tatsächlich die Hauptsache und der Grund, weshalb Hebbels Nibelungendichtung hinter dem Epos zurückbleiben mußte. Der Gegensatz von Heidentum und Christentum, der dem Ganzen tieferen Sinn verleihen soll, bleibt bei Hebbel etwas Aufgeklebtes; und dabei wird diese tragende Idee erst am Schlusse der Dichtung dramatisch deutlich, nachdem sie vorher nur durch Anspielungen vorbereitet war. Gerade der Schluß wirkt nach mancher großen und eindrucksvollen Szene gekünstelt und gedrehselt, erdossen, nicht erschaffen. In einem Drama, das auf Lessings Spuren „motivieren will“, ist die Hauptsache nicht motiviert: Dietrich von Bern und sein Wollen hängt in der Luft. Brunhild, bei Hebbel aus der Verdunkelung des Nibelungenliedes erlöst, ist das Symbol des alten Heidentums, Dietrich von Bern, der Sohn der neuen christlichen Welt; der Zusammenstoß beider Weltformen soll seiner Dichtung Sinn und Rechtfertigung verleihen. Die dunkeln mythischen Kräfte, deren Eingreifen verschiedentlich aufdämmert, bleiben wesensfremde, unverbundene Effekte. Die Schlußzene aber, im Liede von ungeheurer dramatischer Wucht, wirkt, ins Drama übertragen, nicht mehr, sie zeigt am deutlichsten, daß bei aller Größe im einzelnen der Fuß im Ganzen mißlungen ist.

Isben hat in seiner „Nordischen Heerfahrt“ („Helden auf Helgeland“) sein nationales Drama aus der Sagaliteratur genährt; in Form und Sprache hat er sich diese Quelle dienstbar gemacht, die seiner Art näherliegen mußte, als Edda und Nibelungenlied. Im Mittelpunkt steht Hiördis (Brunhild); ihre unerfüllte Liebe zu Siegfried ist die treibende Kraft der Handlung.

In diesem Werk ist die Rache der Leidenschaft dargestellt, die Rache nimmt für ein verlorenes Leben an allem, was ihr entgegen ist. Die isländischen Familiensagen zeigen bei allem reckenhaften Heldentum menschliches Maß, die Wirklichkeit siegte über die mythischen Elemente. Im Rahmen recht real anmutender Verhältnisse, der Rechtsvergleiche statt Kampf und Rache, beginnt die Handlung, deren Hauptteil und Episoden durchaus in einer primitiven Zeit möglich erscheinen. Hiördis ist jedoch Ibsensche Problemfigur geworden, die heroischen Züge täuschen nicht über die Verwandtschaft mit manchen höchst irdischen Frauengestalten Ibsens hinweg. Rachsucht, Bosheit, Härte, Erbarmungslosigkeit sind die hervorstechenden Züge; sie ist dem Unheimlichen und der Zauberei ergeben und schwelgt in heidnischen Anschauungen; Haß und Liebesleidenschaft, in ihrem wilden Sinn untrennbar verbunden, sind die Kräfte, die sie bewegen, denen sie alles, schließlich sich selbst opfert. Alle anderen Gestalten, auch Sigurd (Siegfried), stehen in zweiter Linie. Eine äußere Ähnlichkeit hat Ibsen mit Hebbel darin gemein, daß die tragische Tiefe auch in seinem Drama aus dem Gegensatz von Heidentum und Christentum gewonnen werden soll, bei Ibsen allerdings in einer überraschend oberflächlichen Weise, wodurch die Schlußwirkung zerstört wird. Ibsens Drama hat in seiner Heimat viele Gegner gefunden, man sah darin eine realistische, allzu menschliche Ausdeutung der Brünhildesage, die nicht gelungen war. Dieser Tadel trifft richtig, aber Ibsen konnte auf seine Quellen zeigen, z. B. die Wölfungensaga, wo die Walküre im Turm sitzt und Handarbeiten macht. Ibsen selbst hat sich über Zweck und Art seines Werkes im Vorwort zur ersten deutschen Ausgabe ausgesprochen¹⁾.

7. Das Gudrunlied.

Neben dem Nibelungenlied tritt das Gudrunlied als zweites großes Epos erheblich an Bedeutung zurück. Aber es enthält Züge, die uns besonders anzusprechen vermögen, wie die Zeichnung der Landschaft, die anders als im Nibelungenlied hier eine große Rolle spielt und uns die Szenen oft im engen Zusammenhang mit der Nordsee und ihren Küsten und Inseln vor Augen führt. Das Lied zerfällt in drei Teile, die zwar miteinander verknüpft sind, aber nicht im entferntesten die Geschlossenheit des Nibelungenliedes zeigen. Jeder Teil hat auch in sich Geltung, der dritte Teil ist die

¹⁾ Vgl. Ibsens sämtliche Werke. Volksausgabe (S. Fischer) 1907, Bd. 1.

Erweiterung der Dichtung durch Wiederholung, wurde aber wegen der beherrschenden Frauengestalt Gudrun zum eigentlichen Kern des Ganzen. Gudrun ist eine überragende dichterische Schöpfung; die edelsten Züge sind ihr gegeben, eine veränderte Gesinnung gegenüber den harten, leidenschaftlichen Gestalten des Nibelungenliedes tritt in ihr in die Erscheinung. Auch sie ist leidenschaftlich, hart, unbeugsam und unerschütterlich in ihrer Treue und bietet allem Feindseligen Trotz; aber mit ihrer Entschlossenheit und ihrem zähen Willen verbinden sich auch weiche weibliche Züge, die den willensstarken Heldinnen des Nibelungenlieds fremd sind; sie kennt Vergebung und Lösung der Gegensätze.

Das Heldentum im Gudrunlied zeigt nicht die großen Linien, wie im Nibelungenlied. Es ist mehr der kühne Wagemut der Korfaren, der Frauenraub der Wikinger, um den sich das heldische Geschehen dreht. Die bei aller Wildheit edeln, hochgestimmten Züge des Königtums der Völkerwanderungszeit fehlen. Das Gudrunlied wurzelt auf anderer Kultur und in anderen Lebensverhältnissen, die in der Landschaft gegeben sind, aus der die Hilde- und Gudrunssage stammt. Gleichzeitig aber zeigt es doch trotz der einfacheren Verhältnisse Züge der Spätzeit, die sich weit stärker als im Nibelungenlied geltend machen. Gudrun steht zwar wie Kriemhild im Mittelpunkt, aber sie tritt trotz aller Herbheit nicht aus den Grenzen des Weiblichen heraus, ihre Treue bewährt sich im Leiden, nicht in blutiger Rache. Die milderen Züge des ritterlichen Zeitalters liegen über der Dichtung. Aber ganz ist der Hauch der Heldenzeit nicht verschwunden; die Blutrache, das eiserne Gesetz des Nibelungenliedes tritt auch hier noch in die Erscheinung. Der grimme Held Wate ist eine Gestalt der verdämmernden Heldenwelt. Ein feiner Humor macht die Dichtung auch in ihren schweren Teilen leicht. Ähnlich wie im Nibelungenlied in Volker, hat sich das hochmittelalterliche Spielmannstum verherrlicht in der Gestalt Horants. Auch in diesem Liede sind unvergeßliche Szenen gestaltet: Wates Fechtprobe, Horants Gesang, die Entführung Gudruns, der Kampf auf dem Wülpensand, Gudrun in der Gefangenschaft, am Meere von der Botschaft des Vogels überrascht, Gerlinds Schelte, das Wiedersehen der lange Getrennten, der endliche Sieg und veröhnende Schluß. Die Art der Schilderung ist reicher und mannigfaltiger als im Nibelungenlied. Der Knappheit der Rede und Gegenrede dort steht hier der breite epische Fluß gegenüber, der Starrheit der Gestalten dort hier Weichheit und Rundung. Der

Schluß mit vierfacher Verlobung bedeutet die äußerste Entfernung vom Nibelungenlied. Hell und lieblich läßt die Spielmannsromantik im Gudrunlied die Heldenzeit erklingen. Man hat gelegentlich Gudrun- und Nibelungenlied zusammengestellt, wie Odyssee und Ilias. Dieser Vergleich hinkt. Dem Gudrunlied fehlt die erhabene Größe, die das Nibelungenlied einzigartig macht; es ist eine edle Dichtung von unvergänglichem Reiz, aber kein Gipfel dichterischer Gestaltung wie Ilias, Odyssee und das Nibelungenlied.

II. Die Zeit des germanischen Heldenliedes.

Die früheste Dichtung der Germanen ist uns verloren gegangen. Die ersten Literaturdenkmäler entstammen einer verhältnismäßig späten Zeit. Das älteste erhaltene Denkmal in einer germanischen Sprache ist die Bibelübersetzung des Wulfilas (4. Jahrh. n. Ch.). Die überlieferte Dichtung und das Schrifttum unserer eigentlichen Vorfahren, der Westgermanen, setzt erst im 8. Jahrhundert ein. Trotzdem wissen wir aus zahlreichen Quellen wenigstens mittelbar, welcher Art die Dichtung gewesen ist, die in den ersten Jahrhunderten der germanischen, im besonderen der deutschen Geschichte geblüht hat. Die ersten Zeugnisse stammen aus Tacitus' *Germania* (98 n. Ch.), *annales* und *historiae*. Wir erfahren dort, daß die Germanen Hymnen hatten zum Preise der Götter, Kultgesänge, dann aber auch epische Lieder, in denen die großen Helden und ihre Taten verherrlicht wurden; so soll auch Arminius im Heldenliede gepriesen worden sein.

Besonders erwähnt Tacitus den *barditus*, den Schlachtgesang der Germanen, der zur Befeuerung des Mutes vor dem Kampfe gesungen wurde. Mit diesem Wort *barditus* darf *Barde* nicht zusammengebracht werden. *Barden* hießen die Sänger der keltischen Fürsten, und die Übertragung auf germanische Verhältnisse war irrig; diese Auffassung gewann im 18. Jahrhundert besondere Bedeutung für Klopstock und die seinem Vorbilde nachfolgende „Bardendichtung“ (vgl. Klopstock).

Bei den Germanen hieß der Sänger *scof*; er stand im Dienste der Fürsten und war nicht selten aus edelm Geschlecht. Auch Könige haben zur Harfe gesungen. Die Gesänge dieser berufsmäßigen Sänger feierten die kriegerischen Taten der Heldenzeit oder erzählten Mythen in der Form religiöser Lehrgedichte. In den nordischen

Ländern finden sich die Skalden als besonderer Sängerstand, doch sind dies ausgesprochene Kunstdichter und entsprechen mehr den höfischen Sängern unseres ritterlichen Zeitalters.

Außer bei Tacitus finden sich auch bei anderen antiken, besonders den spätrömischen Schriftstellern Mitteilungen über den Gesang und die Lieder der Germanen; die lateinischen Historiker der Völkerwanderungszeit haben aus den Heldenliedern geschöpft, in denen die großen Taten und Schicksale jener Zeit besungen wurden. So lebt mehrfach in der lateinischen Prosa der Historiker das Heldenlied der Germanen weiter, freilich ohne uns einen deutlichen Begriff geben zu können von der eigentlichen Gestalt dieser zweifelsohne reichen und großartigen Dichtung¹⁾.

1. Das gotische Vaterunser.

Einsam ragt die Bibelübersetzung des westgotischen Bischofs Wulfilas mit einigen kleinen gotischen Schriftwerken und wenigen Inschriften der gemeingermanischen Zeit. Sie steht abseits von der Geschichte des Schrifttums unserer eigentlichen Vorfahren, der Westgermanen. Die gotische Sprache (ostgermanisch) ist mit dem Untergang der gotischen Stämme ausgestorben, deren letzte Wohnsitze in Provinzen des römischen Reichs lagen, die nach Sprache und Kultur romanisiert worden sind. Ein kleiner Teil, die Krimgoten, hielten sich bis ins 16. Jahrhundert. Wulfilas (latinisiert aus Wulfila, Wölflin, vgl. Attila) hat im Zusammenhang mit der Christianisierung der Westgoten diese erste Übersetzung in germanischer Sprache geschaffen. Für die schriftliche Fixierung schuf er sich ein eigenes Alphabet aus vorwiegend griechischen, einigen lateinischen Buchstaben und zwei Zeichen aus der Runenschrift der Germanen.

Die Runen (von rūna - Geheimnis, vgl. raunen) waren Zeichen, die besonders in Holz, aber auch in andere Stoffe eingegraben wurden. Sie dienten nicht nur als Schrift in unserem Sinne, sondern neben epigraphischen auch zu religiösen Zwecken, besonders auch zum religiösen Zauber (vgl. die Bedeutung des Wortes Buchstabe). Wulfilas übersetzte aus dem Griechischen, das Alte Testament aus der Septuaginta, das Neue aus dem Urtext, auch benutzte er die lateinische Itala, die Vorgängerin der Vulgata. Er beherrschte griechisch, lateinisch und gotisch; in allen drei Sprachen hat er gepredigt und geschrieben.

¹⁾ Reiche Aufschlüsse bietet das angelsächsische Beowulflied (8. Jahrh.).

Die Bücher der Könige soll er ausgelassen haben, weil deren wilder, kriegerischer Inhalt das Christianisierungswerk bei den Goten hätte stören können. Der codex argenteus in Upsala, die Hauptüberlieferung dieses Werkes (aus dem 6. Jahrhundert), ist eine besonders wertvolle und schöne Handschrift, mit Gold- und Silberbuchstaben auf purpurfarbenem Pergament geschrieben; sie wurde 1648 aus Prag von den Schweden weggebracht. Die Übersetzung schließt sich eng an das Griechische an und zeigt gelegentlich dichterischen Schwung, getragen von der religiösen Begeisterung des Übersetzers. Das Werk ist für uns auch in sprachgeschichtlicher Beziehung wertvoll. Abgesehen davon, daß wir aus ihm die Kenntnis der untergegangenen gotischen Sprache schöpfen, erkennen wir einen für ein am Anfange der Kultur stehendes Volk auffallend großen Sprachschatz, der selbst für ein so ausgedehntes und sprachgewaltiges Werk wie die Bibel leidlich ausreichte, aber auch edeln Wortklang und reiche Flegion.

Schon aus dem Vaterunser lassen sich diese wesentlichen Züge der gotischen Sprache und der besondere Charakter der Übersetzung erkennen.

2. Die Merseburger Zaubersprüche.

Die althochdeutsche Literatur empfängt sprachlich ihren Charakter aus der im 5.—7. Jahrhundert eingetretenen zweiten hochdeutschen Lautverschiebung; die schriftliche Fixierung der Denkmäler setzte das Eindringen der lateinischen Schrift voraus, die von den das Christentum predigenden Mönchen nach Deutschland gebracht worden war. Von ihnen wurden auch alte heidnische Werke aufgezeichnet. Karl der Große ließ eine Sammlung veranstalten; doch fiel die Mehrzahl dieser aus der heidnischen Zeit stammenden Dichtungen wahrscheinlich dem Glaubenseifer späterer Generationen zum Opfer, so daß nur geringe Reste auf uns gekommen sind¹⁾. Weit zahlreicher sind die erhaltenen Schriftwerke in althochdeutscher Sprache, die christlichen Charakter oder zum mindesten starken christlichen Einfluß zeigen. So ist es gekommen, daß wir gerade von dem Glauben und der Religion unserer Vorfahren verhältnismäßig wenig wissen, und auch die ergänzende Heranziehung von Quellen aus anderen Ländern, wie der Edda, gibt nur ein lückenhaftes und unsicheres Bild dieser Dinge.

¹⁾ Heusler führt hierfür andere Gründe an; vgl. dessen *Altgermanische Dichtung* 1924.

Die Merseburger Sprüche zerfallen in zwei deutlich unterschiedene Teile. Ein epischer Eingang geht voraus, der einen vorangegangenen Einzelfall erzählt, das sogen. bispell; es gibt die Erläuterung der Zauberformel, dient aber gleichzeitig dazu, die Kraft des Zaubers besonders glaubhaft zu machen; der zweite Teil enthält dann den eigentlichen Zauber, die Beschwörungsformel.

Der erste Zauberspruch ist ein sogen. Lösezauber, der die Fesseln des Gefangenen sprengen soll. Uraltes deutsches Heidentum weht uns aus diesen wenigen Versen entgegen. Das Walten der Idisi, der Schlachtjungfrauen, die aus nordischer Sage uns unter dem Namen Walküren vertraut geworden sind, wird vor Augen geführt.

Auf verschiedene Weise greifen sie in den Kampf ein; die einen legen Fesseln an, andere stemmen sich dem Vordringen der Heerscharen entgegen, andere zerren die Fesseln der Gefangenen auseinander. Auf das letztere bezieht sich der formelhafte Zauber, der unter Bezug auf das bispell auf ähnliche Fälle angewandt wird. Wir müssen uns also den Spruch als Begleitworte einer Handlung denken. Die knappe Erzählung läßt manches dunkel, in der Hauptsache tritt aber der Vorgang klar heraus.

Der zweite Zauberspruch ist ein Heilsegen, wie ihn alle Völker kennen und wie er auch im heutigen Volksbrauch noch lebt. In diesen volkstümlichen Segensprüchen unserer Zeit steckt also echtes germanisch=heidnisches Gut. Hier treten Wodan, Phol=Balder, Frija, Wodans Gattin, auf; Volla ist zu Phol als Gattin oder Schwester zu gesellen. Sinthgunt ist kaum zu bestimmen; der Name sind=gund bedeutet vielleicht wandernde Kämpferin (Gefährtin); mythischer Zusammenhang mit suna, der Sonnengöttin, ist dann wohl anzunehmen. Baldur ist der in vielen Sagen verherrlichte Gott des Lichtes.

Was im bispell erzählt wird, ist trotz der unklaren Beziehungen und dunklen Bedeutung der mythischen Gestalten klar; was alle anderen nicht fertig bringen, das schafft Wodan, der höchste und mächtigste Gott.

Die naturmythische Erklärung J. Grimms glaubte, daß der in seiner Tätigkeit durch die Verletzung des Pferdes aufgehaltene Licht- und Tagesgott Unheil über die Erde bringen muß, wenn es nicht gelingt, den Fuß des Pferdes zu heilen. Eine andere Deutung läßt in dem Spruch sich den Kampf des Wodankultes um die Vorherrschaft über Balder spiegeln; doch ist bei diesem zweiten Spruch

die allzu weit ausgreifende mythisch=heidnische Deutung aus verschiedenen Gründen bezweifelt worden.

Die sprunghafte Andeutung des epischen Vorgangs setzt die Kenntniss der Beziehungen, der Mythen voraus, und wie sehr wir noch im Dunkel stehen über die germanischen Religionsvorstellungen, zeigt sich hier, wo wir nicht imstande sind, das Dunkel und Rätselhafte dieser Zauberformel befriedigend zu deuten.

Die Sprüche zeigen die altgermanische Form der gebundenen Rede: den akzentuierenden Charakter des Verses und den Stabreim.

3. Hildebrandslied und jüngeres Hildebrandslied.

Das Hildebrandslied ist das einzige überlieferte Denkmal, das uns den unmittelbaren Klang der alten Heldensage und des Heldenliedes der Völkerwanderungszeit vernehmen läßt. Trotz der Zerstörungen in der schriftlichen Überlieferung und der Unvollständigkeit ist die epische Kraft der wuchtigen Langverse noch mächtig. Die tragische Stimmung in der unerhörten Qual des wissenden Vaters ist erschütternd zum Ausdruck gebracht. Nicht der wilde Kampfesmut und die trotzige Todesverachtung einer heldenhaften Zeit fesselt uns in erster Linie, sondern die seelische Erschütterung eines Menschen, für den dieser Kampf mehr bedeutet als eine Entscheidung auf Leben und Tod. Dreißig Jahre war der Alte im Elend in der Verbannung, aber das Maß der Leiden ist noch nicht erschöpft. Die Hoffnung auf siegreiche Heimkehr wird in einem einzigen Augenblick sinnlos, denn der Kampf mit dem eigenen Sohne zerstört alles, mag er ausgehen wie er will. Um der Helden Ehre willen ist er unvermeidbar geworden; unabwendbar schreitet das Verhängnis. Den eigenen Sohn erschlagen zu müssen und damit gleichzeitig die Sippe zu vernichten, ist nicht minder furchtbar, als von der Hand des eigenen Kindes getötet zu werden.

Außerordentlich ist Fülle und Gehalt dieser kurzen balladenartigen Dichtung. Ohne die geringste Lähmung der gewaltigen Spannung wird erzählt, was zum Verständnis des Vorgangs erforderlich ist: Dietrichs Flucht vor Odoakar, die dreißigjährige Verbannung am Hofe des Hunnenkönigs, die Rückkehr. Mitten in der Begebenheit beginnt die Erzählung, die später dramatisch bewegt in Rede und Gegenrede gegeben wird. Die Antwort auf die Frage nach Herkunft und Namen steigert die Handlung zum Höhepunkt. Mit wenigen Strichen sind die Charaktere vor uns

hingestellt, der rasche, leidenschaftliche Sohn und der bedächtige alte Held, dessen Kampfesmut erst auflodert, als er die Schmähen nicht mehr ertragen kann, die seine Ehre beflecken. Und so wird der Kampf von ihm angenommen ohne Rücksicht auf die Blutsverwandtschaft. Die Heldenehre allein gibt das Gesetz des Handelns.

Häufig genug mag solches Schicksal in den Kämpfen der Völkerwanderungszeit, in denen nahe Verwandte sich im Waffengange begegneten, Wirklichkeit gewesen sein. Germanen im römischen Kriegsdienst und Germanen als Angreifer gegen Rom waren gleichfalls Fügungen des Geschicks, auf denen soche Tragik erwachsen konnte. Als Verfasser ist ein scot anzunehmen.

Gesänge dieser Art hat die Völkerwanderungszeit vermutlich in großer Zahl hervorgebracht; die wechselvollen Ereignisse der Völkerwanderungszeit mit ihren gewaltigen Siegen und furchtbaren Vernichtungen lieferten Stoffes genug, der in solchen Liedern zur Gestalt drängen mußte.

Zur begleitenden Harfe in der Halle der Fürsten wurden sie gesungen und gehört von Menschen, die gleichen Sinnes und gleicher Art waren, wie die Gestalten der Dichtung.

Das jüngere Hildebrandslied, eine Volksballade, die uns aus dem 15. Jahrhundert überliefert ist, zeigt die Sage in völlig veränderter Gestalt. Die Tragik ist in einen versöhnenden Schluß umgebogen, alle Schwere in fröhlichen Scherz. Vater und Sohn reiten froh heim zu Frau Ute. Der ehemals so schicksals schwere Kampf ist ein lustiges Spiel geworden, mit Humor gewürzt. Trotzdem ist hier auch Spannung genug; in rascher Wechselrede rollt die Handlung ab, die außerordentlich knapp gefaßt ist. Die Strophe ist der sogen. Hildebrandtston, eine Abart der alten Nibelungenstrophe.

4. Das Waltharilied.

Auch der Waltharius manuportis ist wie das Hildebrandslied nur ein einsamer Zeuge unserer alten Epik. Im fremden Gewand, nach fremdem Muster gearbeitet als Aufgabe eines Klosterschülers, ist es doch ein Werk deutschen Geistes. Der Wecker der mittelalterlichen Kunstepik war Vergil im lateinischen Zeitalter unserer Dichtung geworden (10. Jahrh.); in reichem Maße ist ihm der Dichter des Walthariliedes verpflichtet. Hexameter und Gleichnisse, vor allem aber die kunstmäßige Darstellung der Charaktere verraten das Vorbild. Die Schilderung des Kampfes, die

glückliche Lösung der Schwierigkeit, derselben Begebenheit immerwährend neue Färbungen zu verleihen und nicht in Eintönigkeit zu verfallen, zeigt die antike epische Schulung. Auch die Charakterisierung Attilas in ihrer Mischung von Verehrung und leichter Ironie war mit den Mitteln der deutschen Dichtung so nicht möglich. Ekkehard aber lebte in seinem Stoffe und mit seinen Gestalten, und mit unverkennbarer Freude schildert er den heftigen Kampf der Helden in innerer Verbundenheit mit solchem Tun; man fühlt deutlich, daß der Klosterschüler den Sinn für germanische Streitlust noch nicht in sich bezwungen hatte. Daß der germanische Grundton in Auffassung und Gestaltung auch dem geistlichen Dichter liegt, ist beispielsweise im altfächsischen Heliand zu spüren, bei Ekkehard aber kam noch erschwerend das fremde sprachliche Gewand und Stilmuster hinzu. Christliche Züge sind hinein verwoben, so im Nachtgebet Walthers, aber im ganzen tritt germanisches Heldentum und Lebensauffassung unverfälscht zu Tage. Die Treue dem Waffengefährten gegenüber bei Hagen und ihr Konflikt mit der Pflicht gegen Gunther, der trotzige reckenhafte Kampfesmut, der auch in den anderen Gestalten lebt, die Verachtung des Todes und des Schmerzes, wie sie sich in dem Spott über die furchtbaren Wunden kundgibt, die Heldenehre, das sind die Züge, die uns als der alten Zeit eigentümlich entgegentreten.

Charaktere und Handlung reichen nicht an die mächtige Größe des Nibelungenlieds und auch nicht an das Hildebrandslied heran. Der elementare Zug jener Dichtungen ist dem Waltharilied nicht eigen. Es ist zu sehr bewußte Kunstdichtung, aber doch als Ganzes bewunderungswürdig und für uns von unvergänglichem Wert. Ein kostbares Stück unserer Heldensage hat das Lied rein und bedeutend auch im fremden Gefäß bewahrt.

Scheffels Werk ist eine der wenigen geschichtlichen Dichtungen, die aus der großen Menge der historischen Balladen, Dramen und Romane bis zum heutigen Tage jung geblieben sind. Es ist nicht zusammenphantasiert aus historischer Tatsache und Quelle und einem mehr oder weniger wirklichkeitsfernen landschaftlichen Raum, sondern es ist aus der lebendigen Landschaft herausgeschaffen, in deren Gegenwart auch die Vergangenheit lebt. Diese aus der vertrauten Heimat erlebte Geschichte aber ist aufgebaut auf einem bis auf Kleinigkeiten erarbeiteten historischen Wissen, sie ist gleichzeitig zum Leben erweckte Chronik; die Archaismen und kulturhistorischen Einzelzüge erdrücken hier nicht das Werk

und fesseln nicht den Zug des allgemein-menschlichen Schicksals, sondern lassen uns das, was uns bewegen kann, im Bilde einer fernen Zeit durchleben. Dadurch, daß Scheffel nicht eine historische Romanphantasie großen Stils mit großer Begebenheit schrieb, wie z. B. Dahn, hat er die Klippe vermieden, die leicht das dichterische, historische Bild lebensfern und künstlich erscheinen läßt. Deutlich treten uns die Züge des 10. Jahrhunderts entgegen, z. B. die lateinische Bildung, verkörpert in dem Studium Vergils, das aber ins Leben hineingreift und der Herzogin wie dem Mönch das eigene Leben, die eigene Lebenssehnsucht widerspiegelt. Nicht minder glücklich ist das Waltharilied, die größte Dichtertat dieses Jahrhunderts in den Gang der Ereignisse verwoben, das Lied alter Reckenhaftigkeit und siegreicher Liebe, das in dem Augenblick der unwiderruflichen Entsagung in die Handlung eingreift und sie zu Ende bringt. Um die beiden Hauptcharaktere aber schlingt sich eine Fülle von Begebenheiten, große geschichtliche und kleine alltägliche, im bunten Spiel und Leben des Schlosses, der Klöster, des Waldes, getragen von greifbar plastischen Gestalten.

Ekkehard I., der Dichter des Walthariliedes, der zweite, der Höfiling und Lehrer der Herzogin, und der vierte, der die Chronik von St. Gallen verfaßte, sind in eins verwoben, und launig gesteht der Dichter am Schlusse seine freie Gestaltung ein.

III. Die höfische Epik.

1. Der keltische Kultureinfluß.

Kein Volk lebt ganz aus sich selbst; überall flutet geistiges Gut über die Grenzen, wird in neue Gestalt gegossen, und fließt nicht selten in veränderter Gestalt wieder anderen Kulturbereichen zu. Außerordentlich stark sind die fremden Kulturgüter, die die Deutschen aufgenommen und sich anverwandelt haben. Eine Quelle des geistigen Reichtums ist uns diese Auseinandersetzung mit fremden Bestandteilen geworden. Aber große Fähigkeit der Anverwandlung andern Gutes, wie sie dem Deutschen eigentümlich ist, birgt eine große Gefahr; es gab Zeiten, in denen der deutsche Geist überfremdet, ja nahezu verschüttet wurde. Die früheste Kulturwelt, die in deutsches Wesen einging, ist die keltische, dann kam die römisch-lateinische, dann die französische, die im Hochmittelalter besonders stark war.

Dreimal haben die Kelten an unserer Kulturwelt Anteil genommen: In der frühesten Zeit am Oberrhein, wo die Kelten

lange feßhaft waren, und wo zahlreiche Namen an sie erinnern, Flußnamen wie Rhein, Main, Neckar, Donau; Ortsnamen wie Laden(burg), Winterthur, Breisach, Remagen; Namen der Metalle, Eisen, Blei; auch die Wörter Reich und Amt, Eid, Geißel, Mähre sind keltischen Ursprungs. Aber das Lateinische kamen später weitere Bestandteile, die aus dem Keltischen ins Lateinische und von dort ins Deutsche drangen, der Karren, die Lanze. Mannigfache Funde in Gräbern, Waffen und Geräte aller Art, Reste von Befestigungen erinnern an diese Zeit.

Die zweite keltische Welle gelangte durch die irischen Missionäre nach Deutschland. Kolumban und sein Schüler Gallus haben im alemannischen Gebiet gewirkt. Beim Grabe des Gallus erhebt sich das Kloster St. Gallen. Die irischen Mönche widmeten sich vor allem der Wissenschaft; antike Studien wurden vielfach gepflegt, und an der Erhaltung der antiken Bildung in der mittelalterlichen Kunst hatten sie regen und tätigen Anteil genommen. So wurden die irischen Klostergründungen bald Mittelpunkte christlicher klösterlicher Kultur. Die Ausbreitung der Klöster erhielt durch die Iren einen nachhaltigen Anstoß; ihre Klosterbauten zeigen Züge ihrer heimatlichen Bauweise; die Buchminiatur wurde im Zusammenhang mit ihrer wissenschaftlichen Beschäftigung gepflegt¹⁾.

Die dritte keltische Wirkung erfolgte durch die Aufnahme der bretonischen Sagenwelt, der sogen. *matière de Bretagne*. Eine reiche Sagen- und Märchenwelt war bei den Inselkelten entstanden und wurde in die neue keltische Heimat, die Bretagne gebracht. Bretonische Spielleute haben dieses Sagengut in Lied und Erzählung in Frankreich heimisch gemacht. Im Mittelpunkt steht die Artus Sage, die im Lauf der Zeit zu einem umfassenden Sagenkreis erweitert wurde. Im Kampf tödlich getroffen, wurde Artus nach der Feeninsel Avalon gebracht und führt dort ein Leben in Seligkeit. Ebenso sind die Feen und die Geschichten vom Zauberer Merlin keltisches Sagengut; Zwerge, Riesen, Zauberer wie Merlin, verwunschene Schlösser, erdentrückte Burgen, Wundergärten lassen den mythischen Charakter dieser fremdartigen Welt, die eigentlich das Totenreich ist, noch in mancher Vermenschlichung des Ritterepos durchscheinen. Der Glauben an ein Jenseits im Westen im Lande der Feen ist der mythische Mittelpunkt dieses Sagenbereichs. Diese keltischen Sagen und Märchen sind besonderer Art und unter-

¹⁾ Vgl. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. I.

scheiden sich stark von denen der Romanen und Germanen. Fast möchte man Rückschlüsse aus ihnen auf den keltischen Volkscharakter ziehen. Phantastisch, unwirklich, zerfließend, der irdischen Körperwelt denkbar weit entrückt, zeigen die keltischen Sagen eine durchaus lyrische Grundstimmung im Gegensatz zur deutlichen Gestalt etwa der Nibelungensage. Nur Luftgebilde ziehen vorüber, keine Körper, oft liegt ein müder, schmerzlicher Hauch über allem; Magie und seltsamer Zauber ist überall zu spüren; Gestaltentausch und irreführende Euforscheinungen sind stehende Motive.

Die französischen *trouvères* haben die keltische Sagenwelt ergriffen und ihren eigenen Geist hineingemischt. Dadurch schufen sie die Stoffe, die das höfische Epos in Frankreich erfüllten und von dort aus auch den Deutschen durch Übertragung und Neuschöpfung vertraut wurden. Keltische Sage gesellte sich so zu unserer eigenen Märchen- und Sagenwelt.

Die französisch-keltische *matière de Bretagne* aber war ganz besonders geeignet, die ideale Ritterwelt zu hegen. Sie hatte keine Bindung an Wirkliches, sie schwebte frei, aus phantastischem Geist entstanden und ihrem Wesen nach jeglicher Umformung und jeder Deutung zugänglich; dazu lockten ihre mythischen Untertöne zur Fernensuche. Es war eine Welt des Wunders und des Zaubers, greller Kontraste, voller Rätsel und Überraschungen, jäher Wendungen des Schicksals, die die Bilder, die Gestalten und Begebenisse lieferte für das höfische Rittertum und seine Gesinnungen.

2. Wolfram von Eschenbach, Parzival.

Aus drei großen Welten ist der Stoff des Parzival zusammengegossen: Artusage, Gralsage und Dümmlingsmärchen¹⁾. Alle drei enthalten ein mächtiges Stück Welt und in ihrem Zusammenspiel entsteht vor uns ein Bild des Rittertums in seinen wesentlichen Zügen, aber auch in seiner inneren Not; allem Gewordenen, Gesellschaftlichen tritt das Reinmenschliche als das ewig Wertvolle gegenüber. Gott und die Frau Welt sind die großen Kräfte, die das Schicksal dieser bunten Welt der Abenteuer bewegen, durchfluten, und deshalb gehört der Parzival Wolframs in den Kreis der umfassenden Weltgedichtungen, in denen die bewegenden Kräfte eines ganzen Zeitalters sichtbare Gestalt gewinnen.

¹⁾ Daneben auch antike und orientalische Motive, wie sie in der Kunstepik häufig anzutreffen sind.

König Artus, von Haus aus der britische Nationalheld in den Kämpfen der Kelten gegen die Angeln und Sachsen, war in der Volks Sage unsterblich wie Barbarossa. Wenn seine Zeit erfüllt ist, wird er wiederkehren und die versunkene Herrlichkeit seines Volkes wieder aufrichten.

Im Hochmittelalter wurde dieser König und sein Hof, dessen Taten schon längst in übermenschliche Maße gesteigert waren, in Sage und Dichtung zum Inbegriff aller Ritterherrlichkeit umgeschaffen. An seinem Hofe lebte mittelalterlich-höfische Sitte und Zucht in höchster Vollendung; von dort her ergossen sich die Ideale des Rittertums in die Welt, dort war die Quelle, aus der sich ritterlicher Geist und ritterliche Art immer von neuem verjüngen konnten.

König Artus hatte in allen ritterlichen Ehrenfragen die höchste Entscheidung, er war Maß und Gesetzgeber für alles, was der ritterlichen Gesellschaft als Lebenswerte erschien. Die edelsten Ritter, leuchtende Vorbilder ihres Standes, waren in seinem Dienst, höchste Ehre war es, unter die Tafelrunde aufgenommen zu werden, unauslöschliche Schande, von dort ausgestoßen zu sein. Gawain, Erek, Iwein sind solche berühmte Ritter aus Artus' Reich. Von dort zogen die Ritter abenteuernd auf Heldenfahrt. Kampf gegen Riesen und Drachen, Lösung teuflischer Verzauberungen, gegen tausendfache Übermacht zu kämpfen, Königreiche und Heldensieg zu erringen, verfolgte Frauen zu schützen und ihnen in ritterlichem Frauendienst Leben und Taten zu weihen, das war der Lebensinhalt dieser in verführerischem Glanze erstrahlenden ritterlichen Welt.

In unzähligen Epen wurden diese Dinge abgewandelt; die höfische Welt schaute ihr eigenes Bild im Liede verklärt. Tiefere Geister aber sahen auch die dunklen Schattenseiten, sie erkannten die Oberflächlichkeit des höfischen Ritterideals, das so laut vom Munde seiner Sänger gepriesen wurde.

Der Sinn der Frauen galt allzusehr dem Vergnügen und der schönen Außenseite eines aristokratischen Daseins, die Ritter fahren von Turnier zu Turnier, von Abenteuer zu Abenteuer, von Frau zu Frau, und in heldischer Tapferkeit und ritterlichem Minnedienst zerrann das Leben, ohne die Tiefen der Seele zu berühren. In den wenigsten Epen tritt eine seelische Wandlung oder innere Läuterung zu Tage. An der Spitze des Speeres trug der Ritter Band, Handschuh oder Armel seiner Herrin und focht zu ihrer

Ehre im Turnier, aber selten werden wir Zeugen einer tiefen oder erschütternden Liebe, dafür häufiger der Launen der Frau, die zu erfüllen Ritterpflicht ist, auch wenn sie noch so verstiegen, herzlos und widersinnig sind. Triebfeder des Handelns ist der ritterliche Ehrgeiz, der unzählige Abenteuer besteht, die sich in buntem Wechsel zwischen die von dem Helden erstrebte Tat drängen und jene bunte, zerflatternde Vielheit und verwirrende Episodeneinanderreihung erzeugen, die für das höfische Epos bezeichnend ist, und die auch im Parzival ihr Unwesen treibt. Bei Wolfram verkörpern zwei Gestalten besonders deutlich diese Welt in ihrem Zauber, wie in ihrer seelischen Leere, Gawan und Orgeluse.

Von diesem glänzenden Rittertum hebt sich die erdfremde Welt des Grales ab, umgeben mit dem Schauer des Göttlichen und Geheimnisvollen, eine Welt, die nicht minder Dienst verlangt wie die Ordnung der Vasallität, aber nicht in ruhmreicher Waffentat und Frauenverehrung sich erschöpft, sondern in der sittlichen Tat des geläuterten Menschen, die den ritterlichen Dienst erst weihet, sich erfüllen will.

Die Gralsage ist von Haus aus heidnischen Ursprungs, dann zur christlichen Legende geworden; in ihrer Urgestalt ist sie verwandt mit dem Märchen „Tischlein deck dich“ und unzähligen Sagen gleichen Sinnes anderer Völker; auch der Stein der Weisen und die Wunschelrute gehören in diesen Kreis. Durch die Verbindung solchen Märchengutes mit der christlichen Erlösungssehnsucht ist das tiefsinnige Symbol geschaffen worden, das Wolframs Dichtung Größe und Weihe, ferne und Tiefe verleiht. Die Gralschale spendet Speise und Trank und verleiht ewige Jugend wie die Wunschgefäße des Märchens, und sie ist zugleich der Abendmahlskelch und die Schale, in der Christi Blut von Joseph von Arimathia aufgefangen wurde ¹⁾.

Ihm dient in ferner leuchtender Burg die Blüte der Ritterschaft, in der sich die höchste Form ritterlichen Lebens und Dienstes verkörpert. Die Gralsritter, als Wappen die weiße Taube führend, haben die Krone des Lebens gewonnen, sie leben und wirken in der Welt, ohne ihr anzugehören und ohne ihr zu verfallen. Kreuzzugsromantik und Ritterorden waren die wirklichen Züge, die im Gralsrittertum ins Überirdische verflärt wurden.

¹⁾ Wolfram gibt keine bestimmte Schilderung von der Gestalt des Grales.

Um die Gralsburg ist unwegsames, weitausgedehntes Waldgebiet, nur der Berufene kann es durchreiten, nur wer Heil und Erlösung verlangend die Gralsuche zum Ziel des Lebens gemacht hat, kann die Berufung zum Grale erlangen und seiner Geheimnisse theilhaftig werden.

Die Jugend Parzivals trägt die Züge des Dümmlingsmärchens und ist in den Zusammenhang des Ganzen hineingewoben; es ist die vollendetste Kindheitsgeschichte der deutschen Dichtung. Wir folgen tief ergriffen der Zerstörung des Idylls durch die Weltfahrt des Knaben und sehen erschüttert die Qualen der Mutter, die noch hofft, den Sohn im Narrenkleid von der Welt, die ihn angelockt, wieder zu erlangen, aber tot zusammenbricht, als der davonreitende Sohn ihren Augen entschwunden war, und er, ohne es zu ahnen, mit schwerster Schuld beladen, die Fahrt zu Artus antritt.

Die höfische Epik hatte Sinn und Ziel in der Verherrlichung der höfischen Welt gesehen; mit Emsigkeit ergriff sie die Stoffe der Sage und ließ mit reger Phantasie eine aus allen erdenklichen Stoffquellen genährte bunte Welt der Abenteuer entstehen, Episode an Episode reihend zur Unterhaltung und zum Spiegel der höfischen Gesellschaft. In Frankreich hatte diese Dichtgattung ihre Ausgestaltung erfahren, von dort hatten sie die deutschen Bearbeiter geholt und für die deutschen Ritterhöfe übertragen. Die gehäuften Fremdwörter zeigen schon, woher das Gut stammt. Auch Wolfram ergriff den schon im französischen Epos geformten Stoff, erhob sich aber weit über die literarische Umwelt in Frankreich und Deutschland. Es gibt formgewandtere Dichter als ihn; den dichterischen Ausdruck und den Fluß des Verses handelt er schwerfällig, aber in der Vertiefung des Stoffes hat er nicht seinesgleichen. Das Gewirre der Abenteuer ist bei ihm beherrscht von einer großen Idee; die Läuterung des Menschen ist das Ziel, das oft im bunten Wechsel der ritterlichen Geschehnisse verschwindet, aber plötzlich als führender Stern wieder machtvoll hervorbricht. Die Fähigkeit, das Große zu fassen und auszusprechen im großen Gegenstand und in der Fülle der irdischen Erscheinungen rückt sein Werk in die Nähe der göttlichen Komödie, des Don Quixote, des Simplizissimus, des Faust. In der Beherrschung des Wortes und in der Gestaltung aber kann er diesen Rang nicht halten.

Die Entfaltung und die Schicksale der irrenden und strebenden Menschenseele hat Wolfram tief und ergreifend gestaltet. Die menschlich tiefsinnige Lösung, wie er sie fand und aussprach,

ist nur den größten Geistern gegeben. Nachdem die Nichtigkeit der glänzenden Oberfläche durchschaut war, ritt er nicht hinaus in einsame Weltflucht, sondern bezwang sie im Kampf und verklärte sie mit der Kraft der Seele. Menschliches Wollen und ritterliche Art steht im Dienste Gottes; das Ziel, das der Dichter in seinem Werk einleitend voranstellte, der Sieg des getreuen Sinnes, ist errungen. Das ewige Unerfülltsein, das Schweifen ins Unbegrenzte, die ruhelose Fernensuche, oft in unseren Dichtungen als tiefstes deutsches Erbteil gezeichnet, waltet auch im Parzival:

im was diu wite z'enge
und auch diu breite gar ze smal:
elliu grüene in dâhte val.
sîn rôt harnasch in dâhte blanc:
sîn herze d'ougen des bedwanc.

Die Gestalt des Parzival, in der der Dichter sein Menschthum zum Bilde formte, ist eines der großen Symbole deutschen Wesens, eine Gestalt, die nicht der Vergangenheit angehört, sondern uns lebendigste Gegenwart ist.

In der Manesseschen Handschrift ist Wolfram dargestellt in voller Rüstung mit geschlossenem Visier vor dem Pferde, bereit, zum Kampf auszureiten. Er hat als Ritter Ehre und Preis verlangt, nicht als Sänger, und wir werden ihm den Gefallen tun müssen, in ihm den vollkommensten Ritter zu sehen, dem es durch die Gunst des Schicksals vergönnt war, seinen Stolz als Ritter und seinen Glauben an seine ritterliche Sendung der Nachwelt zu bewahren.

schildes ambet ist minart.

Auf Wolframs Spuren gingen zahlreiche Epigonen, noch in der ersten Zeit des Buchdrucks ist der Parzival so bekannt, daß er als eines der ersten deutschen Bücher gedruckt wurde. Aber die Wirkung war zunächst zu Ende, das Werk versank ins Dunkel und ist erst im 18. Jahrhundert wieder in das Bewußtsein der gebildeten Welt getreten. Bodmer versuchte eine neuhochdeutsche Übertragung, der Text selbst wurde 1753 zum ersten Mal wieder gedruckt. Am Anfang stand man noch befremdet dem neuen Schatz der mittelalterlichen Dichtung gegenüber, erst die Romantiker im Anfange des 19. Jahrhunderts schufen die Zugänge zu dieser versunkenen Dichtervelt. Der erste große Erneuerer der Sage war Immermann, der in seiner dramatischen Mythe „Merlin“ die Wunderwelt des Grals für seine Zeit erwecken wollte. Der Gegensatz

des Gralsrittertums und des höfischen Weltglanzes um Artus ist der tragende Rahmen. Beide will Merlin vereinigen; Artus und seine Ritter folgen seinem Willen und begeben sich auf die Gralsuche; der Gral aber entschwindet in unerreichbare Weite und Artus geht unter, ohne das Ziel erreicht zu haben, das nur dem Berufenen als eine Schickung beschieden ist. Der Gral zieht nach Indien, um Merlin, dem Antichristen, auszuweichen. Das Drama ist der Ausdruck der zerschmetterten Hoffnung, Merlin, der der Führer zum Heil sein sollte, erliegt der Verführung einer Frau und läßt Artus und sein eigenes Wollen verderben.

Immermann hatte in seinem Werke einen großen, seine Zeit bewegenden Gedankenkreis, die Versöhnung von Weltentfagung und Weltfreude der alten Grals- und Artussage einhauchen wollen. Anders als Wolfram gelangt der moderne Dichter nicht zur Lösung, weil sie ihm nicht möglich schien. Gott und die Welt zu Einem zu machen und in diesem Einen Ruhe und Frieden zu gewinnen, ist dem Menschen versagt; nur einem von ihnen kann er dienen, die demütige und völlige Unterwerfung unter Gottes Willen bleibt allein übrig, nachdem alle irdische Weisheit zusammengebrochen ist. Viel ist diese Dichtung um ihrer Tiefe willen gepriesen worden, uns heute muß sie seltsam berühren. Philosophisches Gedankengerüst liegt dem Ganzen zu Grunde, die dichterische Welt dient nur zu seiner Umkleidung. Immermanns Werk mußte künstlerisch unvollkommen bleiben, weil der Dichter den großen Stoff, der eine ganze Welt getragen hatte, mißbrauchte, um den hilflosen Philosophematen eines modernen gequälten Menschen Unterschlupf, Glanz und poetische Gestalt zu verleihen. So ist die Welt des Grals und auch Artus trotz manchen tiefen Gedankens und mancher ergreifenden Szene hier zum schlechthitzenden Kostüm geworden. Ungeformt steht Abstraktes eifrig und nüchtern in der Szenenfolge, und statt dichterischer Gestaltung ist es ein Stammeln in Geheimnissen und eine sinnlose Bewegung von theatralischen Schemen, deren Gestaltlosigkeit nicht entschuldigt werden kann mit dem anmaßenden Hinweis auf Dante, Wolfram und Novalis.

Die große Wirkung von Wagners Gesamtwerk, besonders aber die Weihe gebende, Jahrzehnte lange Abschließung seiner Parzivaldichtung von den Bühnen hat die Anschauung Raum gewinnen lassen, als ob Wagner in diesem Stoff gewissermaßen das letzte Wort gesprochen habe. Für ihn war die Aufgabe leichter als für

Immermann; denn da, wo die dichterische Gestalt unzulänglich war, deckte Wagners musikalische Deutung die Risse und Nähte zu. Mit Wolfram verglichen ist Wagner ebenso gescheitert wie Immermann. Die Grundabsicht war dieselbe: in dem Weltstoff des Mittelalters die eigene Weltanschauung auszusprechen. Zwei Welten stehen dem Helden offen, die heilige, göttliche des Grals und die sinnlich-teuflische Klingsors. Neben kleinen fehlen auch große Gestalten der Wolframschen Dichtung bei Wagner, so Artus und Gawain. Dafür ist Klingsor emporgewachsen als Träger des Gegenspiels. Das Thema des Wagnerschen Werkes ist: „Durch Mitleid wissend, der reine Tor“. Im ersten Akt ist er noch Tor, doch erstes dumpfes Ahnen durchglüht seine Seele, das Mitleid rührt sich in deren Tiefen, dringt aber nicht zur Klarheit heraus. Im zweiten Akt steht er den Lötungen der Welt und der Sinne gegenüber, ohne ihnen zu verfallen, und aus den Qualen seiner Seele gewinnt er mit einem Male die Erleuchtung. Er sieht das Schicksal des Amfortas vor sich und schreitet, wissend geworden, zur Tat. Er entführt den heiligen Speer aus den Händen Klingsors. Im dritten Akt vollendet sich seine Berufung, er heilt den Amfortas und enthüllt den Gral, dessen reiner Dienst wieder aufgerichtet ist.

In mystisches Licht ist das Drama getaucht, dessen Musik die erdentrübte Stimmung bis an die Grenzen des Möglichen steigert. In der Stimmungsgewalt, die Wunder und Geheimnis erzeugt, liegt die Macht des Werkes, nicht in den Gestalten. Den Rahmen der Welt, in dem Wolfram die Lösung suchte und fand, hat Wagner verlassen, er schuf eine Deutung der Gral-Legende aus seinen Anschauungen vom Sinn des Lebens¹⁾.

Die Neuromantiker unseres Zeitalters sind vielfach von den Sagen vom Gral und König Artus angezogen worden. Der seltsame Reiz des Fremden und Fernen, des Wunders und der Farbe, wird von diesen Dichtern aufgefangen und vom Spiel und Wechsel seelischer Stimmungen durchflochten. So hat Eduard Stucken seine Stimmungskunst mit der Gestaltenwelt des Mittelalters verbunden und einen seltsamen Geistespfad hervorgebracht, der uns ins Traumland entführt. Gold und Prunk, Schönheit und hohe Gefühle werden aufgerufen, aber trotz der großen Worte und klingenden Verse entsteht nicht gestaltiges Leben, sondern ein müder Taumel schattenhafter Puppen. Nicht ohne hohen Reiz im ein-

¹⁾ In Wagners „Lohengrin“ wird die Sage von Parzivals Sohn Lohengrin behandelt, seine Erdenwanderung und Rückkehr zum Gral.

zelenen, aber alles in allem ein bleicher, müder Abglanz einer einst reichen und weiten Welt¹⁾).

Zu diesen Neuromantikern gehört auch Vollmoeller, der in einem Gedichtzyklus²⁾ Parzivals Schicksal und Sehnsucht in den Traumbildern einer modernen Dichterseele spiegelt. Dem exklusiven Sinn einer Reihe der neuromantischen Dichter gab diese Stoffwelt die Möglichkeit, das Ideal vornehmen, abenteuernden, zweckenthoenen Herrendaseins in romantisiertem Gebild zu pflegen.

3. Gottfried von Strassburg, Tristan und Isolde.

Gottfrieds Tristan hat in der Verfeinerung der sprachlichen und Vergewandtheit und in der verführerischen Schilderung der diesseitigen Welt und ihrer Genüsse den Gipfel erreicht. In der Selbstverständlichkeit, mit der bei Gottfried alles sich um den Genuß des schönen Augenblicks dreht, liegt eine unverkennbare Übersteigerung, ein Beginn des Verfalls. Es ist die Freigeisterei der Leidenschaft, die Gottfried in den berückendsten Farben schildert; durch alle Fährlichkeiten hindurch führt er die irdische Liebe, die bedenkenlos alles wagt und schließlich sogar des Gottesgerichtes spottet. Ein starker, berausgender Zug wirklichen Liebesgefühls durchflutet den sündigen Liebesroman von Tristan und Isolde. Weit mehr als sonst im höfischen Epos und Lied treten hier die elementaren Leidenschaften und Gefühle zu Tage; die Erregungen und Spannungen der Seele in solchem Zustand sind mit feinsten Seelenkenntnis gestaltet; es ist nicht anders denkbar, als daß in seinen Versen die eigenen Qualen und Entzückungen lebendig sind. So spielt denn auch die psychologische Motivierung bei Gottfried eine große Rolle; die inneren Vorgänge sind ihm wesentlicher als die äußeren Geschehnisse. Die Betonung des Gefühlsmäßigen gab Gottfrieds Dichtung einen eigenartigen lyrischen Grundton und einen zarten Schmelz. Die psychologische Vertiefung ist auch bei König Marke wirksam, er ist nicht nur der „König Hahnrei“ der früheren Tristandichtungen, sondern ein zerquälter Mensch, der da verraten wird, wo er es am wenigsten erwarten durfte.

Auch Gottfried hat die französische, schon geformte Vorlage vor sich; enger als andere, vor allem Wolfram, schließt er sich an das Vorbild im äußeren Gang der Abenteuer an, gestaltet aber den Stoff entscheidend nach der vollen Durchdringung mit höfischem

¹⁾ Vgl. vor allem Gawan, Kanval.

²⁾ Vollmoeller, Parcival. Inselbücherei 115.

Geist und Anschauungen um. Bei jeder Gelegenheit entfaltet er den Prunk der großen höfischen Lebensführung, betont die Wesenhaftigkeit höfischer Anstandslehre, die Wolfram in Zweifel gezogen hatte. Parzival war tumb in der Jugend; Tristan dagegen ist ein frühgereifter Ritter, volle Beherrschung der ritterlichen Sitte ist ihm eigen. Alle Härten der alten Sage hat Gottfried abgeschliffen, alle Gestalten bewegen sich in höfischen Formen. Die beherrschenden Gegensätze von Liebe und Schmerz, Leben und Tod, werden nicht selten spielerisch erörtert; die Tragik liegt nicht in der Liebe und ihrem inneren Schicksal, sondern in der tragischen Stimmung, die ausgelöst wird aus den Hemmungen, die der Allgewalt der Liebe in den Bedingungen der Welt entgegentreten. Daraus gewann er eine Reihe spannender und beklemmender Episoden; mit reifer Kunst schürzt und entwickelt sich der Knoten einzelner, durch die beiden Hauptpersonen zusammengehaltener Novellen. Eine lehrhafte Neigung ist dem Dichter eigen, die sich gern in allgemeinen Sätzen ergeht oder die Ereignisse und Dinge allegorisch deutet. Die Stärke ist der lyrische Strom, an unser Ohr schlagend in den Naturschilderungen und in der Darstellung der Liebe und ihrer rauschenden Seligkeit.

Wie der Parzival hat auch Tristan und Isolde die Dichter des 19. Jahrhunderts und unserer Zeit gefangen genommen¹⁾; auch hier ist es vor allem die Neuromantik, die in diesen Stoff die Geschichte moderner Lebenswirrnisse hineingießt.

4. Wernher der Gartenaere, Meier Helmbrecht.

Unter den Epigonen des höfischen Epos verzeichnet die Literaturgeschichte dieses Werk eines fahrenden Spielmanns des 13. Jahrhunderts. Diese Einreihung kann zu dem Irrtum führen, als habe man es mit einem Werke aus dem Niedergang der höfischen Kunst zu tun. In Wahrheit aber ist diese Bauernnovelle eine der stärksten und packendsten Dichtungen des Mittelalters. Mit einer in jener Zeit überraschenden Sicherheit greift der Dichter in das rauhe wirkliche Leben hinaus und gewinnt aus ihm Spannung und Tragik seiner Geschichte. Mit voller Sicherheit wird die bäuerliche Umwelt getroffen, und die Satire greift kräftig ihre Opfer an. Auch Neidhart behandelt schonungslos den übermütigen Bauern und verspottet ihn, aber vom Standpunkt des Ritters aus.

¹⁾ Immermann, Wagner, Ernst Hardt.

Unders hier: mit einer umfassenden Anschauung wird Licht und Schatten gleichmäßig verteilt. Mit unverhohlener Freude ruht des Dichters Auge auf dem tüchtigen und ehrbaren Bauern, während im jungen Helmbrecht das entartete Bauerntum der Zeit in einem lebendigen Beispiel vor Augen geführt wird. Der Glanz des Rittertums verführt ihn, es dem Ritter gleichzutun und aus seinem Stand herauszutreten. In eitler Verblendung hat er sich aus bunten Flecken aufgelerener Ritterromantik und lächerlicher Nachahmung höfischer Außerlichkeit zum Ritter erhoben, dünkt sich zur groben Bauernarbeit zu gut und betreibt schließlich das gefährliche Handwerk des Wegelagerers und Schnapphahns. Vergebens warnt ihn der Vater; auch die Schwester reißt er mit sich und verheiratet sie mit einem seiner Kumpane. Entsetzlich muß der Vermessene sein versehltes Tun büßen. Mit viel Humor sind der bäuerliche Hochmut und seine lächerlichen Manieren geschildert, die Komik ergeht sich frei trotz des schrecklichen Endes.

Der Grundzug der Dichtung ist lehrhaft, die satirische Spitze überall gegenwärtig, mit großer Meisterschaft ist aber die Didaktik eingegangen in Handlung und Charaktere.

5. Die Ritterzeit in der Darstellung der Romantik.

Die mittelalterliche Ritterzeit war in den Stürmen späterer Jahrhunderte aus der Erinnerung der Menschen gelöscht; andere Kulturformen lösten diese Zeit ab, ein blasses Bild sehnsüchtiger Verehrung fristete noch lange Zeit sein Leben im Ritterroman. Das 18. Jahrhundert hatte dann im Mittelalter schließlich nur noch ein dunkles, barbarisches Zeitalter gesehen, bis Herder als erster in begeisterter Schilderung das Bild wieder erstehen ließ. Auf seinen Gedanken und Erkenntnissen ruht dann die Wiedererweckung der ritterlichen mittelalterlichen Welt im Zeitalter der Romantik. Auf zwei Wegen wurde vorgestoßen; den einen ging die germanistische Wissenschaft, die alle erreichbaren Denkmäler sammelte, herausgab, erklärte, miteinander in Beziehung setzte, um ein gesichertes Bild der verschwundenen Zeit zu gewinnen. August W. Schlegel, Eichmann, die Brüder Grimm, Uhland haben auf kurzem Zeitraum im Mittelpunkt dieser wissenschaftlichen Forschung gestanden. Der zweite Weg war der einer poetischen Neubelebung durch die Dichter, nicht selten aus tiefer vaterländischer Begeisterung heraus für eine große Zeit deutscher Geschichte und Kultur, häufig aber auch aus der künstlerischen Freude an der

malerischen, reichen Stoffwelt, die ein neuer Reiz für Dichter und Publikum war.

Dabei war es eine natürliche Erscheinung, daß die neuentdeckte Welt in überschwänglicher Begeisterung ins Unwirkliche idealisiert wurde, und dies ist ein bezeichnendes Merkmal für einen großen Teil romantischer Dichtung.

Tiefe Empfindungen haben die Liebe der Romantik zum Mittelalter genährt: Man bewunderte die Geschlossenheit und Höhe einer Kultur, in der man ewige Werte entdeckt hatte; die Ritterzeit und ihre Ideale zeigten sich als ästhetische Erhöhung des Daseins und kamen der Empfindungsweise vieler Romantiker entgegen, die in die Reize der Schönheit gerne sittliche Werte hineindeuteten. Gegenüber der Dürftigkeit des bürgerlichen Daseins und seiner Enge ließ man sich auf den Flügeln der Phantasie in eine traumhafte Welt tragen, in der hochgestimmtes, verschwenderisches Lebensgefühl sich entfaltete. Aber auch den tiefen religiösen Klängen, die bald mehr, bald weniger im ritterlichen Leben ertönten, fühlten sich nicht wenige Romantiker im Innersten verwandt. Die Liebe, das Grundthema alles literarisch bewußten Schaffens, erschien im Lichte einer letztmöglichen Veredelung, der Held, der nur auf Taten ausreitet um seiner Dame und seiner Liebe willen, das war ein Romangegenstand, der in der hohen Dichtung, wie in der literarischen Maché geschäftiger, dem Publikum dienender Vielschreiber an Reiz nicht übertroffen werden konnte. Die Verherrlichung aber des Heldendaseins, die die ritterliche Dichtung durchzieht und trägt, hob den gedrückten Geist, dessen Sehnsucht aus der alltäglichen Nützlichkeitswelt herausdrängte, in eine glänzende, Erfüllung gewährende Umwelt, die im Phantasiegenuß erreichbar war.

Die Schattenseiten, unbändigen Stolz und Hochmut, Gewaltthätigkeit, Verrat und Roheit und vieles andere wischte man weg; man hielt sich an die jede dichterische und menschliche Sehnsucht stillenden Wunderblumen, die die angebetete Zeit so verschwenderisch hatte hervorstechen lassen.

Das romantische Nachleben aber war einem gleichen Zug des Mittelalters verwandt; auch dort war romantische Heldenverehrung geübt worden: Artus, Alexander, Aneas und viele andere hatte schon die Ritterzeit in romantischer Verehrung als leuchtende Bilder beschworen.

Am vertrautesten unter denen, die der mittelalterlichen Gestaltenwelt neues Leben einhauchten, ist uns Uhland. Ein kerniger und klarer Sinn hatte ihn davor bewahrt, die Ritterzeit ins Nebel- und Dämmerhafte zerfließen zu lassen; die ersten geformten Bilder der Ritterwelt haben uns Uhlands Balladen gegeben; aber auch er hat das Mittelalter verzeichnet, er hat bürgerlich-sentimental gemacht, was heroisch, hart und aristokratisch war. So sagt Heine¹⁾: „Schärferen Blicken als den meinen will es nicht entgangen sein, daß das hohe Ritterroß mit seinen bunten Wappendecken und stolzen Federbüschen nie recht gepaßt habe zu seinem bürgerlichen Reuter, der an den Füßen statt Stiefeln mit goldenen Sporen nur Schuh mit seidenen Strümpfen, und auf dem Haupte statt eines Helms nur einen Tübinger Doktorhut getragen hat. Sie wollen entdeckt haben: daß Herr Ludwig Uhland niemals mit seinem Thema ganz übereinstimmen konnte; daß er die naiven, grauenhaft kräftigen Töne des Mittelalters nicht eigentlich in idealisierter Wahrheit wiedergibt, sondern sie vielmehr in eine fränklich sentimentale Melancholie auflöst: daß er die starken Klänge der Heldensage und des Volksliedes in seinem Gemüte gleichsam weichgekocht habe, um sie genießbar zu machen für das moderne Publikum. Und in der Tat, wenn man die Frauen der Uhlandschen Gedichte genau betrachtet, so sind es nur schöne Schatten, verkörperter Mondschein, in den Adern Milch, in den Augen süße Tränen, nämlich Tränen ohne Salz. Vergleicht man die Uhlandschen Ritter mit den Rittern der alten Gesänge, so kommt es uns vor, als beständen sie aus Harnischen von Blech, worin lauter Blumen stecken, statt Fleisch und Knochen“.

Immer und immer wieder ist das romantische Mittelalter bis zum heutigen Tage Gegenstand der Dichtung geworden; es war ein Stoff, von dem viele glaubten, daß er schon durch sich selbst wirken könne, auch wenn die Kraft des Dichters gering ist. Für die meisten dieser „historischen Dichtungen“ gilt, was Heine von Fouqué sagt: „In der Tat, dieser beständige Singang von Harnischen, Turnierrossen, Burgfrauen, ehrsamem Junftmeistern, Zwergen, Knappen, Schloßkapellen, Minne und Glaube wurde uns endlich lästig; und als der ingeniose Hidalgo Friedrich de la Motte Fouqué sich immer tiefer in seine Ritterbücher versenkte, und im Traume der Vergangenheit das Verständnis der Gegenwart einbüßte, da mußten sogar seine besten Freunde sich kopfschüttelnd

¹⁾ Heine, Die romantische Schule. 3. Buch.

von ihm abwenden“. In diesen Worten ist an die Gestalt erinnert, die das Ende der Ritterromantik als Lebensmacht bedeutet, an den Don Quixote des Cervantes.

6. Don Quixote.

Cervantes' Don Quixote, Defoes Robinson, Swifts Gullivers Reisen konnten, obgleich Erscheinungen der hohen Kunstdliteratur, zum Kinderbuch werden. Darin liegt der Beweis für die bildnerische Kraft ihrer Schöpfer; das Gegenständliche, das farbige der Erscheinung, das reine Geschehen, die plastische Szene allein, hier nur Teile des Ganzen, sind losgetrennt vom eigentlichen Sinn schon ewiggültige Werte. Solches Eingehen in die Gestaltenwelt der Kinder birgt die Gefahr, daß auch in reifen Menschen die Überzeugung lebt, daß darin sich der Wert des Werkes erschöpft. Cervantes' Don Quixote in seiner eigentlichen Gestalt ist eines der gewaltigsten Werke der Weltliteratur, dem Spanier gilt er als die größte Dichtung seiner Sprache, im Rahmen der europäischen Weltliteratur reicht er in die Nähe Dantes, Shakespeares, Goethes. Der ursprüngliche Anlaß für das Entstehen des Werkes, das schließlich zur großen ironischen Weltichtung emporwuchs, war der satirische Kampf gegen den Ritterroman, der noch im 16. Jahrhundert nicht nur literarische Mode war, sondern eine breite geistige Macht, die aus der mittelalterlichen Ritterwelt sich in den Jahrhunderten des Übergangs zäh behauptet hatte, und deren Gegenstand, obwohl überlebt, die Geister noch immer beherrschte.

Amadis von Gallien (damit ist Wales gemeint) wurde in der Gattung der Ritterromane als Gipfel gefeiert und war, weit in Europa verbreitet und von mächtiger geistiger und literarischer Wirkung, vor allem ein Lieblingsbuch der Spanier geworden. Er diente nicht nur zur Unterhaltung, sondern war gleichsam das Lehrbuch für die Lebens- und Gesellschaftsauffassung der vornehmen Kreise. Die Grundsätze des Lebens, die Grundanschauungen wurden aus ihm entnommen, er galt als Gesetzbuch der Sitte. Ritterlicher Geist, edle Lebensführung, Heldensinn, Liebe und Frauenverehrung, die Ergebenheit des Hofmannes und Vasallen, Hilfsbereitschaft für die Unterdrückten und Gottvertrauen in jeder Not und Gefahr waren die Gesinnungen, die den Roman im bunten Vielerlei seiner zahllosen Kämpfe, Abenteuer und Zaubereien durchzogen.

Seine Wirkung verdankte dieses Werk und seine Nachahmungen dem Zug der Zeit, in einer erträumten, idealisierten Welt zu schwelgen, und so war in diesem letzten Zeitalter des mittelalterlichen Rittertums der Roman nicht mehr der Ausdruck des Lebens, sondern eine literarische Macht, die umgekehrt Leben und Gesinnungen beeinflusste. Wie oft in älterer Zeit versuchte man auch hier vergebens durch Gesetze und königliche Befehle dem Überhandnehmen dieser Lügenbücher und ihrer Narrheit zu begegnen. Aber was die Staatsgewalt nicht vermochte, den Ritterroman und die in ihm die Gemüter beherrschende Mode zu vernichten, das gelang der Satire.

Diese Leistung vollbracht zu haben, war die zeitliche Aufgabe des Don Quixote. Die Modetorheit wird ad absurdum geführt durch ihre satirische Steigerung in das Gebiet hartnäckiger Narrheit. Der Landjunker, felsenfest überzeugt von der Realität der Romanwelt, sucht diese in die Wirklichkeit umzusetzen. Dabei läuft Cervantes gegen die Gipfel des ritterlichen Romanunsinnes an: der abenteuernde fahrende Ritter, der auf Heldenfahrt im Lande herumzieht, die unglaublichsten Abenteuer ohne Zweck und Ziel besteht, war die sinnloseste, unwirklichste, gleichzeitig aber auch beliebteste Gestalt der Romanschreiberei; denn hier konnte sich die Phantasie am zügellosesten ergehen. Die Verwirklichung des ritterlichen Wahns in der alltäglichen Ordnung der Dinge stößt auf die natürlichen Hindernisse, aber nichts kann den irrenden Ritter belehren; trotz aller Prügel und Mißheiligkeiten wird die ritterliche Scheinwelt aufrecht erhalten, erst angesichts des Todes löst sich die Täuschung.

Das Genie gelangt oft weit hinaus über die Ziele, die es sich mit bewußter Absicht stellt, die Wirkungen und Ergebnisse sind anders geworden als das ursprünglich geplante Ziel. Denn die bloße Verspottung einer literarischen Scheinwelt wurde beim Schaffen dem Dichter zu einer den Wandel der Zeiten überdauernden Weltdichtung; der ewige Gegensatz zwischen Traum und Wirklichkeit, Wollen und Können, Idealismus und der alltäglichen Gestalt der Dinge, zum erstenmal in der nachantiken Dichtung der Gegenstand hat gleichzeitig in diesem Werk seine klassische Ausprägung gefunden. Und damit ist Cervantes über das zeitlich Bedingte hinaus in die Gemeinschaft der ewigen Geister eingegangen. Die literarische Zeitsatire wurde zur Satire auf die menschliche Begeisterung überhaupt und reicht damit in den Bereich, in dem die Tragödie

wurzelt. Wenn irgend ein Werk, so zeigt es dieses, daß die Komik auf ihrer höchsten Stufe sich mit der Tragik berührt. Die äußere Gestaltung der Niedermetzlung der Hammelherde durch Alias und Don Quixote ist verschieden, im letzten Sinn sind beide tief verwandt. Die Tat des Wahnwitzes stößt den Täter aus der Gemeinschaft der Menschen, und man kann verschiedener Meinung darüber sein, ob der Narr oder der Selbstmörder die tiefere Lösung bedeutet.

Im äußeren Bezug ist jedes Abenteuer eine Parodie auf eine Episode des Ritterromans, die elende Gefindelschenke wird zur hochragenden Burg, die schmutzige Wirtin Edeldame, die Dirne adelige Jungfrau, und die erträumte Dulcinea, längst sprichwörtlicher Ausdruck, mit allen hohen Eigenschaften verklärt, ist eine gemeine Bäuerin, deren Küsse nach Knoblauch duften. Je mehr sich aber die Komik von Episode zu Episode steigert, desto ergreifender wird der Ernst des Geschehens bloßgelegt. Die Unwahrheit der Romanphantasie stirbt in der Lächerlichkeit, der idealtrunkene Helden Narr, begeistert für alles Hohe und Edle, an dessen Sieg er glaubt, von warmem Gemüt, zerbricht an der Unzulänglichkeit alles Irdischen.

Eine Reihe von Jahren später hatte Cervantes den zweiten Teil seines Werkes geschrieben; der Gefahr des bloßen Weiter-spinnens seiner Episoden ist er nicht erlegen, wie manches Romanwerk alter und neuer Zeit. Im ersten Teil reitet Don Quixote in die Welt und gerät mit ihr in Kampf; im zweiten Teil kommt die Welt gewissermaßen zu ihm. Die idealistische Starrheit des Helden wird zum Zeitvertreib der Menschen, die die Komödie seines Daseins genießen, die romantische Begeisterung wird denen ein unterhaltendes Spiel, die die Welt besser kennen.

Um ein solches Werk zu füllen und zu tragen, bedarf es des Umkreises der weiten Welt, die Cervantes gesehen hat, und die in seinem Werk zum Bild geworden ist; Spanien von der Landstraße bis zu den Höhen des Daseins zieht an unserem Auge vorüber, und die Fülle dessen, was er vor uns ausbreitet, mußte ihm schon den Rang verleihen, der ihm im Schrifttum seines Volkes zuteil geworden ist. Eine Reihe von Gestalten der Literatur sind mit besonders weitem und tiefem Gehalt gefüllt und bedeuten für uns die greif- und sichtbaren Formen des Weltgehaltes: Faust und Mephistopheles, Hamlet und Lear, Don Juan, Parzival, Odipus und Prometheus. Unter ihnen ist auch Don Quixote und

sein Gegenbild Sancho Panza. Der Knappe ist die erklärende und notwendige Ergänzung seines Herrn, mit ihm zu einem einzigen Ganzen untrennbar verbunden. Im Gespräch der beiden wird der moralische Sinn zu poetischem Leben geweckt; das Buch, gesättigt mit Lehre, ist doch in keinem Augenblick lehrhaft.

Eine Lösung des Zwiespaltes, der dem Werk Sinn und Gestalt gibt, konnte der Dichter nicht finden, weil sie eine Unmöglichkeit ist. Erst als die Schatten des Todes über dem Ritter von der traurigen Gestalt liegen, dämmert die Erkenntnis auf; ohne billige, effektvolle Erschütterung, ruhigen Sinnes und versöhnt scheidet er aus dem Leben, im Glauben, daß das Gute, das ihn erfüllte, nicht wertlos war; „von allen, die ihn kannten, war er geliebt und wohl gelitten“.

Bald wurde das Buch berühmt und schließlich in alle Kultursprachen Europas übersetzt. Zahllose Dichter haben von dem Reichtum des großen Spaniers gezehrt und ihre Produktion bestritten; Wieland, Schiller, die Romantiker sind in seiner Schuld, Daudet hat ihn für seinen Tartarin geplündert. Die Stoffwelt wurde eine unerschöpfliche Fundgrube, ähnlich der Dantes, der tragende Geist aber blieb immer nur sein eigen. Einzigartig, als einer der stolze Gipfel, steht das Werk da, die königlichste Leistung der neueren komischen Dichtung.

IV. Die Spielmannsdichtung; das Tierepos.

1. Die Spielleute.

Im Mittelalter hatten die Spielleute einen größeren Wirkungskreis als ihre Nachkommen in neuerer Zeit; sie sorgten für das Unterhaltungsbedürfnis aller Stände, und das bedingte von vornherein eine buntere, vielfältigere Tätigkeit. Neben der Pflege der Dichtung und Musik trieben sie auch andersartige Kurzweil; vieles, was wir heute in Zirkus, Varieté, auf Jahrmärkten zu hören und zu sehen gewohnt sind, war damals Sache der Spielleute, also die Künste der Artisten höherer und niederer Art. Der uns noch heute geläufige Ausdruck Jongleur war im französischen Mittelalter Bezeichnung für den Spielmann. Tierdressuren, Seiltänze, Darstellung mimischer Szenen, die dem derben Geschmack des Volkes entsprachen und nicht selten auf dem Gebiet des Obszönen sich bewegten, der Pöbelspaß jeder Art, Schwanck, Schnurre und Gassenhauer stand neben dem Vortrag aus dem unerschöpflichen Born der Heldensage und Geschichte, des

Märchens und der Novelle, wie der Volkslieder. Auch herabgekommene Angehörige höherer Stände fanden eine Zuflucht beim fahrenden Volk, so die entlaufenen Klosterschüler (*clerici vagabundi*); durch sie, die in lateinischen Liedern ihre meist lustige Lebensanschauung zum besten gaben, kam auch die Gelehrsamkeit in die Spielmannsdichtung.

Die Spielleute hatten lange Zeit keine soziale Geltung; von der Kirche waren sie verfehmt wegen ihres weltlustigen Gewerbes und ihres meist anstößigen Lebenswandels. Sie wurden zu den unehrlichen, „henkersmäßigen“ Leuten gerechnet, waren ehrlos und vielfach ohne Rechtsschutz für ihr Leben und ihre Habe. Nach der kirchlichen Lehre kann der Spielmann die ewige Seligkeit nicht erwerben; vom Abendmahl war er gleichfalls meist ausgeschlossen.

Viele Eigentümlichkeiten der Spielleute gingen auf die Possenreißer und Spaßmacher der römischen Zeit zurück; und wie die *mimi*, *scurrae* und *ioculatores* die römischen Heere begleiteten, so finden wir sie auch im Gefolge der Germanenscharen in der Völkerwanderungszeit. Trotz des entrüsteten Kampfes der Kirche und gelegentlichen Versuchen der Staatsgewalt, sie zu unterdrücken, haben sie ihr Gewerbe durch alle Fährlichkeiten hindurch gerettet, und auch im Hochmittelalter sind sie ein wesentlicher Bestandteil des Kulturbildes. Sie hatten Zeiten des Glücks mit wohlwollenden Gönnern, wie Theoderich dem Großen und Friedrich Barbarossa, und Zeiten der Ungunst wie unter Heinrich III.

In idealem Licht schildert sich der Spielmann selbst, und mancher tiefempfundene Ton über das ehrlose Ausgestoßensein des Spielmanns ist erklingen, der uns noch heute zu rühren vermag; in der Darstellung der Gegner erscheinen sie als ein freches Volk ohne Zucht, ohne Ehre, schmählich und unverschämt, schamloser Bettelei ergeben, schmutzig, sittenlos, volksverderbend besonders durch ihre unzüchtigen Darstellungen, dem Trunke und Würfelspiel verfallen. Im großen und ganzen wird diese Auffassung die zutreffende sein.

Uns aber bedeuten die Spielleute und ihre Dichtung, von der ein nicht geringer Teil erhalten ist, sehr viel. In einer Zeit, in der die Dichtung teils kirchlich gelehrt, teils ständisch-ritterlich und höfisch-konventionell war, trugen sie den Schatz deutscher Volksdichtung und haben ihn für die späteren Geschlechter gerettet.

Wir kennen manchen Spielmannsnamen, die meisten Dichtungen aber, insbesondere die Lieder, sind namenlos, manches Spielmannsgut ist in der Kunstdichtung des Mittelalters bewahrt worden. Unter diesen Dichtern hebt sich eine überragende Gestalt heraus, der „archipoeta“, Erzpöet, der zur Zeit Barbarossas lebte. Seine „Vagantenbeichte“ ist das Lebenslied des Fahrenden, der den Weg in die Bürgerlichkeit weder zurückfinden kann, noch will. Wie der Vogel durch die Luft streicht, so streicht er durch die Lande; die Gesellschaft, in der er sich herumtreibt, ist der Abschaum des Volkes. Aber fröhlich ist das Leben, dem Dienst der Frau Venus, dem Würfelspiel und dem Trünke in der Kneipe hat er sich ganz ergeben. Auch so kann er die Seligkeit gewinnen: „Laß den wackern Fuchsumpan, Herr dein Reich erwerben“. Der Wein nur beflügelt die Poesie und bringt hohes Gelingen. Voller Lebensgehalt des Bruders Eiederlich und Spielmanns erklingt in diesem Lied: Der Trotz des Fahrenden gegen das geordnete Leben in seinem poesieverklärten Sündenpfehl, die Verherrlichung seiner Ungebundenheit und der Genuß des Augenblicks.

Von unseren beiden Liedern zeigt das erste (*floret silva nobilis*) die Mischung lateinischer und deutscher Verse; aus der lateinischen Umhüllung löst sich gewissermaßen das deutsche Volkslied los. Der lateinische Teil ist noch studentisches, gelehrtes Spiel, der deutsche ist getragen vom Gefühl, lebendig geworden, in einer befreiten Sprache, vom Hauch des lebendigen Volkslieds unverkennbar erfüllt. Das zweite Lied (*möhte zerspringen min herze*), ganz deutsch, zeigt trotz des gelehrten Gleichnisses von Tantalus und der deutlichen Einwirkung der ritterlichen Minnedichtung den Zauber des Erlebten; auch dieses steht dem Volkston nahe.

Sanct Peter und der Spielmann ist französischen Ursprungs und hat als stoffliche Grundlage ein beliebtes Spielmannsthema: Die Abneigung des Teufels gegen bestimmte Leute und das spannende Würfelspiel um die Seelen der Sünder. Ebenso wird die Gestalt Sanct Peters oft und gerne mit burlesker Komik vorgeführt. Aber in dieser Novelle ist noch mehr als eine lustige Geschichte, gut erzählt. Dem Hörer soll deutlich vor Augen geführt werden, daß auch der Spielmann in den Himmel kommt — dank dem edlen Würfelspiel. Wird hier das Thema derb humoristisch vorgeführt, so zeigt in einer anderen Novelle derselbe für das fahrende, verfehmte Volk so wichtige Gegenstand ein ernstes, ergreifendes Gesicht, dessen Züge die letzten Tiefen des verlorenen

Menschen und seiner Qual offenbaren. Es ist die Geschichte vom Tänzer unserer lieben Frau. Auch die von der Welt und der Kirche verachteten Kunststücke der Gaukler nimmt die Madonna in Gnaden an. Nur echteste Kunst, aus der Erschütterung der Seele geboren, vermag einen solchen Vorwurf zu bezwingen, wie es die Zirkuskünste vor dem Gnadenbild in der Kirche sind; beim geringsten falschen Ton müßte der Vorgang abstoßend wirken. So aber glauben wir, im innersten ergriffen, daß die Engel den Tänzer zum Himmel tragen.

Eine besondere Aufgabe lösten die Spielleute dadurch, daß sie, von Ort zu Ort ziehend, Neuigkeiten und die Kunde der großen Ereignisse in Umlauf brachten. Daß die Wahrheit dabei nicht immer zu ihrem Rechte kam, liegt auf der Hand, und das Urtheil über die Mächtigen im Spielmannslied hing von deren „milte“ ab. Die „Schelte“ des Spielmanns spielte eine große Rolle; in ihrer höchsten Form steht sie in Walthers Zeitgedichten vor uns. So ist es nicht verwunderlich, wenn der Klerus, der den Spielmann verfolgt und nicht bezahlt, ganz besonders schlecht wegkommt. Die maßlosesten, frechsten Ausfälle sind an der Tagesordnung, die Kirche stellen sie als einen Schlupfwinkel für alle erdenklichen Laster hin, die Prälaten und Mönche als Spitzbuben, und dergleichen mehr. Mancher ließ so einen bezahlten guten Leumund von sich durch die Lande verbreiten, und wenn Balzac meint, Ruhm sei nichts anderes, als für 10000 Franken Zeitungsartikel, so hat diese Erscheinung eine ihrer frühen Formen in der Schelte und im Rügelied des Spielmanns und Sängers.

2. Goethe, Reineke Fuchs.

Goethes Epos Reineke Fuchs ist keines seiner großen Werke. Nicht um Goethes willen lohnt es sich, die Dichtung zu lesen, sondern weil hier ein großer und anziehender Stoff mit seinem tiefen Gehalt in leicht greiflicher Weise bewahrt ist. Mit leichtbeschwingter Anmut und behaglicher Hingebung ist uns die Geschichte vom Fuchs und vom Wolf erzählt, im klassizistischen Hexameter, der hier bei diesem unheroischen Stoff, bei dem geistvollen Spiel der gesellschaftlichen und politischen Satire keine trennende Mauer ist, wie in anderen Kunstwerken klassizistischen Gepräges. Der ironische Grundton stimmt hier zum Hexameter.

Der Stoff der Tiergeschichte entstammt zum Theil unserer heimischen Überlieferung, in seiner letzten Wurzel reicht er in

die Völkerkindheit zurück. Später wird das Tier ein Sinnbild des Menschen, die Tierwelt ein Spiegel der menschlichen Gesellschaft. Damit kommt ein didaktischer und schließlich satirischer Zug in dieses Stoffgebiet, der ursprünglich nicht vorhanden ist. Deshalb treffen wir auf das Tier in der Fabel und in der didaktischen Dichtung im allgemeinen. Das Mittelalter hat den Stoff der Tiersage geliebt, eine Reihe größerer und kleinerer Dichtungen hat ihn als Ausdruck des Volksglaubens, als rein künstlerisches Spiel, aber auch als Beispiel und Lehre, als Mittel der kritischen Gesellschafts- und Menschendarstellung geformt. Das späte Mittelalter besonders mit seinen in Zersetzung begriffenen politischen und sozialen Formen hat der Satire ein reiches Betätigungsfeld geboten. In der Tiersage ist der Sieger Reineke, mit Wohlgefallen ruht die Schilderung auf seinen bedenklichen Taten, deren Rechtfertigung in der Notwehr gegen die Übermacht und die rechtsverletzenden Übergriffe des Mächtigen liegt; der Kleine, Gewissenlose und Verderbte schlägt sich mit überlegener Schlaueit durch und siegt über die Verderbtheit des Mächtigen, aber Plumpen und Ungewandten. Treubruch und Lügen, die Mittel, mit denen Reineke arbeitet, werden trotz aller List offenbar, aber er versteht es meisterhaft, sich als die verfolgte Unschuld hinzustellen, die Schwächeren zu verderben und die Mächtigen an der Nase herumzuführen. Er weiß, wo jeder sterblich ist, und selbst der König vergißt Recht und Vernunft, wenn der schlaue Lügner ihm klingenden Gewinn vorspiegelt. Am Galgen, einen Augenblick vor dem Tode, triumphiert er wieder mit seiner Kenntnis der egoistischen Triebe der anderen. Reineke kennt die Welt immer noch viel besser, als sie ihn.

Trotz der lustigen Begebenheiten, die über dem Entzücken die allgemeine Fäulnis nicht selten vergessen lassen, ist die Gestalt der Tiersage im 14. und 15. Jahrhundert der Ausdruck einer tief verderbten Welt. Keiner ist mehr rein; der König und seine Großen, berufen das Recht zu schützen, leben von Räubereien, begangen an denen, die ihrem Schutze anvertraut sind. Sehr schlecht kommt auch die Geistlichkeit weg. Statt den Mächtigen ins Gewissen zu reden, genießt sie die Früchte des unrecht erworbenen Gutes mit. Die kleinen Diebe hängt man, die großen läßt man laufen. Wolf und Bär, die mächtigsten, nehmen sich ungestraft, was sie wollen, der kleine Reineke aber soll hängen wegen geringerer Vergehen.

Im Laufe der Zeit war die Individualisierung der Tiere immer weiter vorgeschritten, die Tiere erhalten Eigennamen, die bestimmte Charakterzüge unterstreichen. Es ist nicht mehr der Löwe, der Wolf und der Fuchs, sondern Nobel, Hseg Grimm, Reineke.

Die Hauptszene ist der Hoftag des Löwen, wo der Fuchs Gelegenheit findet, mit seinen Feinden abzurechnen. Die Mischung von Individuellem und Typischem, von Menschen- und Tierwelt, das satirische Versteckspiel, das in der Maske der Tierwelt sich frei ergeht und kein Blatt vor den Mund zu nehmen braucht, machen den hohen Reiz der Tiersage aus. Die einzelnen Gestaltungen des Stoffes sind sehr ungleich im Wert. Oft hat der satirische Zweck den Stoff bewegt. Wo aber die Freude am bewegten Leben der Tiere die Oberhand gewinnt und der satirische Grundton sich dem Geschehen innerlich verbunden hat, wirkt die Dichtung mit ihrem vollen Reiz, mit ihrem drolligen Humor und ihrer derbdrastischen Komik. Und hier hat Goethe in seiner Erneuerung den richtigen Ton gefunden für seine „unheilige Weltbibel“. Das Geschehen beherrscht die Erzählung, was sie besagen will, ergibt sich von selbst.

V. Die höfische Lyrik.

1. Der provenzalische Minnesang.

Die mittelalterliche Kunstlyrik entstammt im Kerne der deutschen Volksdichtung und der Dichtung der Fahrenden, hat aber einen tiefgreifenden Einfluß des romanischen Minnesangs erfahren, der etwa in den Jahren 1160—1190 zur Auswirkung in Deutschland gelangte. Während in der Liebeslyrik der volkstümlichen heimischen Dichtung der Mann im Mittelpunkt steht und die Frau mehr der suchende und leidende Teil ist, ist die romanische Troubadourpoesie in ihrer Blütezeit durch und durch auf die Verherrlichung der auf den Thron erhobenen Herrin eingestellt. Der Frauensänger dient in den der Vasallität entnommenen Formen der Herrin mit seinem Preislied. Der konventionelle Zug der gesamten mittelalterlichen Kunstlyrik ist damit gegeben. Sprache, Bilder, Vergleiche, die Landschaftsschilderung wird formelhaft. Es sind immer dieselben Dinge, die besungen werden mit denselben Kunstmitteln. Deshalb machte sich die Persönlichkeit des Dichters mehr in der Verfeinerung der tech=

nischen Mittel geltend, als in der Darstellung des Persönlichen. In unerschöpflichen Variationen des Sagens wurde der Umfang der Empfindungen dem Vers anvertraut, es war, von wenigen Ausnahmen abgesehen, keine Dichtung der Persönlichkeit, sondern des Standes, die ausgesprochenste Standespoesie, die wir kennen. Das hinderte nicht, daß gelegentlich die Persönlichkeit machtvoll durch die Schranken der höfischen Formelwelt hindurchbrach. In den Liedern Bertrams de Born¹⁾ z. B. steht der kraftvolle, trohige Vassall vor unserem Auge.

Im höfischen Minnesang sind alle Glieder der ritterlichen Gesellschaft als Dichter vertreten vom Kaiser bis zum niederen Ministerialen, auch Bürger und die Spielleute nehmen seine Formen auf. Je höher der Rang, desto seltener ist Dichter und Sänger dieselbe Person; die großen Herren ließen ihre ritterlichen Huldigungslieder durch Spielleute der Herrin vortragen. Im höfischen Minnesang galt das Minnelied nicht der eigenen Frau — Wolfram, der auch die eheliche Liebe besang, ist darin eine Ausnahme —; es galt der meist höher gestellten Herrin, deren Huld der Sänger sich gewinnen wollte, deren Liebe aber nicht ernstlich begehrt werden konnte. Daß in diesem Meere die Herrin verherrlichender Gesänge nicht selten sündige Liebe aufflammte, deren Ende in tragische Verstrickung ausmündete, berichten viele Lieder und Geschichten, aber auch hier sind es nicht selten Novellen, die der Dichter aus der literarischen Überlieferung nahm, ohne daß es sich um den künstlerischen Ausdruck persönlichen Schicksals handelte. Die Herzmäre z. B. ist solch ein konventionelles Motiv geworden, das immer und immer wieder abgewandelt wurde.

Unter den neueren Dichtern hat sich besonders Paul Heyse erfolgreich um die Verdeutschung provenzalischer Dichtungen bemüht; ihm konnte es gelingen, weil seine Versgewandtheit und Einfühlungsgabe ihm ermöglichte, die leisesten und künstlichsten Färbungen dieser aufs höchste gesteigerten Formkunst aufzufangen und bis zu dem Grade wiederzugeben, der in einer Übertragung erreichbar ist.

Die Übersetzung des Botenliedes des Peire von Auvergne ist Heyse meisterhaft gelungen in der Wiedergabe leichten Flusses des Verses und des bezwingenden Rhythmus: die Nachtigall als Liebesbote, die Schönheit der Herrin, die Sehnsucht der Lie-

¹⁾ Vgl. hierzu auch Ahlands Ballade: Bertram de Born.

benden ergreift uns in diesen Versen; wir vergessen in diesem Zauber von Lieblichkeit die formelhaften Wendungen und Antithesen. „Was er singt, dringt hold zum Herzensgrunde.“

Die deutsche Romantik hat mit ihrer Liebe zum Mittelalter auch der ritterlichen Dichtung und ritterlichem Leben eine Auferstehung bereitet. In dem Zyklus „Sängerliebe“ hat Uhland die zarten Töne dieser verklungenen Poesie wieder erweckt. Ernste Bilder „aus den Tagen des Gesanges“ läßt Uhland vor uns vorüberziehen. In den ersten Versen des „Rudello“ schildert er den Minnesang als das Kind des Frühlings und der Minne der „seligen Provenzer Tale“. Aus der Ferne liebt Rudello die Dame seines Herzens, Melisande von Tripolis; nie hat er sie gesehen. Endlich unternimmt er die Seefahrt, nach langem Irren landet er todfrank und stirbt, als er sie gesehen. Seine Sehnsuchtslieder zwingen sie in den Bann der Liebe des Toten, und sie scheidet von den Freuden der Welt.

Heine, solchen Stoffen romantischer Liebe zugetan, hat die Geschichte von Rudello und Melisande in einer seiner Romanzen des Romanzero, dem er mehr als jedem andern Buche Innerstes anvertraut, in seiner virtuoson Behandlungsweise umgestaltet. Noch blasser und erdfremder ist bei ihm die Geschichte, deren Gestalten wie Gespenster aus der Tapete beschworen werden. Er benützt dabei in der gespenstischen Verlebendigung des Geschehnisses aus einem Gemälde ein vielbenutztes romantisches Kunstmotiv, das hier dem nach Abwechslung und überraschenden Wirkungen suchenden, virtuoson Talent Heines willkommen war, aber gleichzeitig tiefgefühlter Ausdruck seines müden zerbrochenen Lebens ist.

Die Geschichte vom Kastellan von Couci schildert das tragische Ende einer übermächtigen Liebe zu der Frau eines anderen, die schuldlos zugrunde geht. Aller Zauber der Troubadourromantik ist in diesem Liebeschicksal gegenwärtig, und so treffen wir öfters auf die dichterische Gestaltung dieser „Herzmäre“. Goethe berichtet uns, daß man den Kastellan und die Dame von Favel auf Maskenfesten als Kostüm wählte; sie waren in die Reihe der berühmten Liebespaare der Weltliteratur getreten.

Dante ist der gewaltigste aller Minnesänger. In Uhlands Romanze ist die Geschichte von Dantes Liebe zu Beatrice geschildert, die dieser über alle Grenzen ritterlicher und irdischer Liebe hinausgehoben hatte in himmlische Verklärung; im ewigen Lichte

thront die Geliebte und wird Stern und Führer seines Lebens wie seiner Kunst. Diesen Stoff hat Uhlands dichterische Kunst nicht bezwungen; die Sprache, die empfindsam-tragischen Liebesepisoden gewachsen war, klingt matt und fast spießbürgerlich in der Darstellung von Dantes Schicksal, das mehr ist als bloße Dichter- und „Sängerliebe“.

Die Bedeutung des Minnesangs erschöpft sich nicht in der Dichtung allein, als Standespoesie war sie der Ausdruck eines gesellschaftlichen Zustandes und als Ganzes der mächtige, weithinwirkende Ausdruck des Daseins. Aus dieser Welt stammen die Begriffe, die noch heute in mannigfachen Formen das gesellschaftliche Leben beherrschen. Der Begriff der Ritterlichkeit in allen Färbungen, die Formen des gesellschaftlichen Verkehrs wurzeln in dieser Zeit. Die entscheidende kulturgeschichtliche Tatsache, die vom Minnesang genährt und in Europa zur Geltung gebracht wurde, war die beherrschende Stellung der Frau in der Geselligkeit. Der Frauendienst, oft gesteigert bis zum sinnlosesten Frauenkult (vgl. z. B. bei Ulrich von Lichtenstein), hatte eine umwälzende Veredelung der Sitten zur Folge. Die höflichkeit, ritterliche Gesinnung und edles Benehmen, wurde das Ziel der Erziehung gegenüber der vilania — dörperie des ungebildeten Volkes. Die milte, der ritterlich freie Standpunkt gegenüber der Macht des Geldes, wird dem rechnenden Erwerbsmenschen gegenübergestellt. Selbstbeherrschung und Maßhalten (mesure — mæze) verbürgt das reibungslose, gesellige Leben. Es ist ungesittet, in der Aufwallung der Leidenschaft die von der Sitte festgelegten Grenzen zu durchbrechen oder auch nur zu gefährden. Der Lohn des Frauensängers ist der Gruß, dessen Verweigerung Entlassung aus dem Kreis der Herrin bedeutet. Wird einmal, insbesondere von der Herrin, die Fiktion des Minneliedes in die Wirklichkeit umgesetzt, dann führt dies meist zur Tragödie. Goethes Tasso ist das erschütterndste Schicksal eines dienenden Frauensängers, der die gesellschaftliche Fiktion und die Wirklichkeit nicht mehr auseinanderhält. Er wird das Opfer seines Lebensirrtums. Die Frau ist in der ritterlichen Zeit nicht nur die Hüterin edler Sitte und gesellschaftlicher Kultur, sie wird vielfach auch die Vertreterin freier, hoher Geistesbildung. Es war ein weiter Weg von der Einschätzung des Weibes durch die Kirchenväter bis zum Ideal der ritterlichen Herrin. Den höchsten Gipfel dieser Wandlung verkörpert Dantes Beatrice.

2. Kürenberg.

Im Waltharilied, Nibelungenlied und Gudrunlied wird uns die Macht der Liebe in den mannigfaltigsten Formen von der lieblichen Schilderung beginnender Neigung bis zur verzehrenden Raserei geschildert. Diese Szenen hätten nicht geschaffen werden können, wenn nicht die lebendige Volksdichtung Farbe und Sprache solchen Gefühlsausdrucks geschaffen hätte. Aus gleichen Voraussetzungen erblühte die Kunst einiger Dichter, die wenig berührt vom romanischen Minnefang ihre Lieder gesungen haben. Zu diesen gehören die unter dem Namen des Ritters Kürenberg überlieferten Strophen. Im Falkenlied ist der Vorgang ein Bild aus der ritterlichen Welt. Der zur Jagd gezähmte Falke hebt sich frei in die Lüfte und entschwindet, wie der Ritter dem Auge der Geliebten, und fliegt ins weite Land hinaus, nur die Hoffnung bleibt.

Das zweite Lied (ich stuont mir nehtint späte) ist von besonders starkem Hauch des Persönlichen durchweht, und greifbar steht die Szene vor uns. Trotzig tritt der Ritter einer begehrliehen Frau gegenüber.

Die frische und Unmittelbarkeit des Gefühls der Kürenberglieder ist volksliedmäßig, aber Volksdichtung sind sie dennoch nicht. Der Ritter und die adelige Frau sind die handelnden Personen, und die Gefühlsweise ist die eines ritterlichen Herrn, der gelassen bleibt und sich nicht verliert, und der darauf stolz ist; wie im Volkslied erscheint die Frau als der werbende Teil, doch liegt über dem Falkenlied ein Hauch des westlichen Minnefangs; die metrische Form ist rein deutsch: die Strophenform des Nibelungenliedes, die an Stelle des reinen Reimes noch gelegentlich die Assonanz verwendet.

Das Falkenlied treffen wir in veränderter Gestalt noch im 16. Jahrhundert; es wurde wieder zum Volkslied, aus dem die Kunst des Kürenbergers entstanden war:

ich zemt mir einen falcken, vil lenger als sieben jahr,
er ist mir wild geworden, ich muß ihn fliegen lan.
er flog mir also ferne, so fern ins fremde Land
zu einer zarten schönen jungfrauen uf ihr schneeweiße hand. (1574.)

3. Walther von der Vogelweide.

Walther von der Vogelweide ist die greifbarste und deutlichste deutsche Dichtergestalt des Mittelalters, trotzdem wir für die Dar-

stellung seines äußeren Lebens nur wenig Anhaltspunkte haben; wir können nicht einmal sicher sagen, wo er geboren sein mag. Er gehört zu jenen, die in ihrem Werke restlos zur Gestalt gelangt sind. Ein mächtiger Streiter in seiner Zeit, enthüllt er uns in seinem Lied die Kräfte, die seine Welt bewegten; den Kampf der großen Mächte, Kaisertum und Papsttum, hat er vor allem gefühlt und im Liede verewigt. Walther als Kämpfer für Kaiser und Reich, das ist der Kernpunkt seiner Dichtung; hier entfaltet sich sein Werk zum mächtigen Ausdruck einer Persönlichkeit, die sich tief verbunden fühlt mit den bewegenden Lebensmächten und stark genug ist, im Wogen der Begebenheiten fest zu stehen und Maß und Richter zu sein. Das politische Rügelied haben auch andere gepflegt, die Spielleute haben Huld und Haß verteilt und die Waffe der Lieder für Geld verkauft; Walther, zwar angewiesen auf die milte der Herrn, hat wohl den Herrn gewechselt, niemals die Sache. Darin unterscheidet sich Walthers edler Geist von den elenden Sklaven des Tages, daß er einem Sterne treu geblieben ist, nicht weil er es wollte, sondern weil er nicht anders konnte. Deutsches Schicksal, Glaube und Verzweiflung, waren die ewig gegenwärtigen Inhalte seiner Seele, in ihm sind sie deutlicher ausgesprochen als in den nackten Tatsachen der Geschichte. Walther lebte im Zeitalter des Endkampfes, er fühlte und sah mit Schrecken, daß die Welt, an die er glaubte, und in der ihm alles Gute und Edle beschlossen schien, das imperium seines kaiserlichen Herrn, in allen Fugen frachte, und in banger Sorge ahnte er den Untergang.

In ihm nur einen besonders begabten, die andern überragenden politischen Rügedichter zu sehn, trifft nicht den Kern. Gewiß ist er auch das gewesen, auch seine Kunst ging nach Brot, aber nimmermehr darf bloß das Unzulängliche zum Maßstab gemacht werden, sondern nur die höchsten Leistungen. Niemand wird es einfallen, aus Goethes Faust einerseits und seinen höfischen Gelegenheitsdichtungen andererseits eine Art Durchschnittswert der Gesamtleistung zu ermitteln, daselbe darf Walther für sich beanspruchen. Walther hat den Ruf des Schicksals vernommen und ist ihm gefolgt; in seinem Werke müssen wir die höchste dichterische Verkörperung der staufischen Reichsherrlichkeit erblicken, deren Sinn er in ewiggültiger Form ausgesprochen hat. Dem Kaiser ist die Gewalt gegeben, Ehre und Frieden des Reiches gegen äußere und innere Widersacher zu schirmen. Mit ehernen Worten

stellt er die Kaiserkrone über alle weltlichen Mächte der Erde, vor dem Kaiser sind alle andern, selbst der Kaiser in Byzanz, reguli. Er ist der von Gott über die Erde eingesetzte Statthalter. Die Kaisergewalt ist Ausfluß der Allgewalt Gottes. Damit verträgt sich in Walthers Anschauung ohne Widerspruch das Wahlrecht der Fürsten.

Fest steht für Walthar die ständische Ordnung des Mittelalters, deren Nichtbeachtung vom Ubel ist; edle Art ist an edles Geschlecht gebunden, den Niedrigen fehlt die rechte Einsicht. Mit der staufischen universalistischen Reichstheorie und der Welt Herrschaft des Kaisertums verbindet sich eine urtümliche Überzeugung, daß deutsches Wesen der eigentliche Träger der menschlichen und sittlichen Werte sei, eine Auffassung, die tief im Bewußtsein jener Zeit wurzelte, und in Walthers Preislied auf deutsche Art seinen höchsten dichterischen Ausdruck fand. Dieses Lied (ir sult sprechen willekomen) steht einzig in der deutschen Dichtung aller Zeiten da; deutsche Frauen und deutsches Land, deutsche Art und Sitte begeistern den stolzen Sänger zu seinem Hohenlied auf das Heimat- und Vaterland, in dem lange zu leben ein köstliches Glück ist. Der einzigartige Reiz liegt in dem fehlen jedes dichterisch unechten Tones, jeder Hauch von vaterländischer Rhetorik fehlt, der in so vielen gleichgestimmten Liedern des letzten Jahrhunderts sein Unwesen treibt. Im Gegensatz zur deutschen Art steht die welsche, und gerne betont Walthar die Hinterhältigkeit der welschen Politik und Gesinnung, die er in der päpstlichen Politik verkörpert sieht: Zwei Deutsche sind von den Welschen und dem Papst unter eine Krone gebracht, und den Willen zur Reichszertrümmerung sieht er besonders in Rom am Werke. Es sind die politischen Spruchdichtungen, die uns dies düstere Bild malen. In ihnen hat sich Walthers Dichterpersönlichkeit am mächtigsten entfaltet, und es liegt ein tiefer Sinn darin, daß das Bild der Manessischen Handschrift Walthar in tiefem Sinnem verloren zeigt über den erschütterten Frieden des Reiches im Kampf aller gegen alle, in dem alle sittlichen Werte wanken. Er zieht den Schleier weg von den finsternen Mächten des Weltgetriebes und sieht ein Bild, das ein halbes Jahrhundert später zu einer der größten geschichtlichen Tragödien geführt hat. Sehnsüchtig schaut er nach dem Retter aus, der dem Niedergang steuern könnte. Das ist Walthar, wie er den späteren Geschlechtern erscheinen muß; hier steigt er vor unserem Auge zur zeitlosen überragenden Dichter-

gestalt empor; fast könnten seine holden Lieder auf Frühling und Liebe in den Schatten gestellt werden, die, seinem großen Herzen entsprungen, über alle Fesseln und Formeln des welschen Kunstliedes den Urquell deutschen Empfindens und Gemüthes emporsteigen lassen. Wohl zeigt auch seine Kunst, wo er singen und sagen gelernt, die gewohnten Formeln und Kunstmittel des gesellschaftlichen Minnesangs sind auch von ihm oft und gerne gebraucht worden; die Vergleiche sind dieselben, wie überall im Kunstlied seiner Zeit: die Augen der Geliebten sind wie die Sterne, die holde Frau hebt sich aus der Menge heraus, wie der leuchtende Mond vor den Gestirnen, wie süßes Abendrot leuchtet das Lachen der Guten, die Heide erröthet im Sommer, der rote Mund ist wie eine Rose, Lilie und Rose sind die Sinnbilder der Schönheit und Unmut, der Gesang der Nachtigall das Gleichnis der Kunst, der Adler das der freigebigkeit. Aber das alles hat nicht vermocht, ihn im Banne des kunstreichen Reimens und Könnens festzuhalten, sein Genius hebt ihn hinweg über die Beengung der Regel; durch sie geläutert und verklärt tritt der deutsche volkstümliche Gesang frei heraus und hat in Walthers Munde jene köstlichen Blüten reinsten Lyrik erklingen lassen, vor deren edler, inniger und rührender Anmut wir heute staunend und bewundernd stehen in der Erkenntnis, daß diese Hoheit und Zartheit, diese nur im Mittelhochdeutschen so geschmeidigen und berückenden Verse einmalig sind und keine Kunst der Neueren sie wieder zu beschwören vermag. Auch die vollendetste Übersetzung seiner Lieder wirkt ungenießbar plump neben der göttlichen Leichtigkeit des ritterlichen Dichters.

Naturdichtung in unserem Sinn hat das Mittelalter nicht gefannt, die Natur in ihrer Größe und Erhabenheit, der Reiz des Düsternen und Geheimnisvollen war noch nicht entdeckt. Eng begrenzt ist das Landschaftsgefühl. Die Heide und die Wiese, der Schatten unter der Linde, die Blumen, die aus dem Grase brechen, der Wald und das bebaute Feld, der rauschende Bach, die Sonne in ihrer belebenden und Schönheit spendenden Wirkung, kurz die Natur, anmutig hell, wo sie das Lebensgefühl und die Lebensfreude beflügelt, gewinnt den mittelalterlichen Sänger und zwingt ihn zu innigem Preise ihrer ewig verjüngenden Kraft. Neben solcher immer wiederkehrenden typischen Landschaft begegnet uns der Wechsel der Jahreszeiten immer und immer im Lied jener Zeit, ein Vorgang, der die Gedanken an Jugend, Freude und jauchzende Lust, aber auch an die Vergänglichkeit und das ewige Sterben weckt.

Auch der moderne Mensch fühlt mit Walther die Sehnsucht nach dem Kommen des Frühlings und Sommers nach langer Winterszeit; für den Menschen des Mittelalters war diese Gefühlswaise darum noch zwingender, weil ihm der Winter die tote Zeit war. Die winterliche Natur und ihre Vergnügen übten noch keinen Reiz aus, und die Wintergeselligkeit der Städte unserer Tage war nicht vorhanden.

Walther hat die Natur, losgelöst von menschlicher Beziehung, nur selten im Liede gestaltet; meist ist Frühlings- und Sommerlandschaft die Szenerie für Liebeslied und Frauenhuldigung. Und so hat er diese beiden Dinge mit unnachahmlicher Anmut zusammengegossen, so daß ein bezwingender Zauber aus den besten dieser Lieder auf uns ausströmt. Die Blumen lachen gegen die spielende Sonne und der Gesang der Vögel durchzittert die Luft, trotz aller Mäze bricht die durch den Frühling entfesselte jauchzende Luft durch: es ist ein Himmelreich; in anmutig schaukelndem Rhythmus werden wir gewiegt und nehmen mitgerissen teil an dieser Freude; aller Zauber aber, den die Natur heraufbeschworen, und alle Seligkeit gilt der hohen Frau, der zu huldigen dem Sänger edelste Pflicht und echtes Glücken des Herzens ist; das formelhafte Preislied des Minnesangs ist zum duftig zarten Liebeslied Walthers von der Vogelweide geworden.

Im Bewußtsein aber, der höchsten und edelsten Kunst gedient zu haben, sieht er banger Sorge voll, daß in die allgemeine Verwirrung des äußeren Lebens auch die Kunst mitgerissen wird. Der hohe, höfische Gesang ist bedroht von der rohen Kunst der realistischen, unarten Sänger, die wie die Frösche im See quaken, und vor denen die Nachtigall verzagen und schweigen muß. Schließlich schaut er aus nach dem Retter einer Kunst und Lebensform, die nicht mehr zu retten war und nach kurzer Blüte ins Grab sank, nie ganz vergessen und schließlich als eine stolze Erinnerung an ein großes deutsches Zeitalter wieder erweckt. Kein geringerer als Gottfried von Straßburg hat dem Sänger das Ruhmeslied gesungen: in der Minnedichtung ist Walther von der Vogelweide der Meister.

Das Lebensschicksal Walthers ist uns nahegerückt durch eine Reihe von Gedichten, in denen sein äußeres wechselvolles Dasein und seine inneren Erschütterungen uns entgegenklingen. In der Jugend war er am Hofe des Herzogs Friedrich von Österreich, wo auch Reinmar der Alte lebte, als dessen Schüler in der höfischen

Kunst sich Walther bekennt. Nach dem Tode seines Herrn ist Walther als Fahrender auf die Landstraße geworfen mit allen Wechselfällen, Entbehrungen und Leiden eines Heimatlosen, der nichts sein nennt, als seine Kunst. Tief hat Walther unter dieser Not gelitten, der selbherrliche Trotz des Fahrenden, der seine Sach auf nichts gestellt hat, war ihm versagt. Das bittere Gefühl, heimatlos zu sein, bricht in manchem Lied ergreifend durch. Zahlreiche Höfe großer und kleiner, weltlicher und geistlicher Fürsten mag er besucht haben, er stand im Dienste Philipps von Schwaben, Ottos IV., Friedrichs II. Dieser, der „Vogt von Rom“, hat ihm im Alter, als er des Lebens eines Gauklers müde, sich am eigenen Feuer erwärmen wollte, den Wunsch seines Lebens erfüllt: Lehen und Heimat. Und damit hat, wie er in Dankbarkeit gesteht, der große Kaiser sein Herz und seinen Sang wieder rein gemacht, so daß sein Lied erschallen kann wie ehemals.

Über den späteren Liedern liegt oft die Schwermut des Lebensabends, der Dichter nimmt Abschied von den glänzenden Tagen seiner ritterlichen Sangeskunst, die „Frau Welt“ hat ihren verführerischen Zauber verloren, in sich gefehrt zieht er die Summe des Lebens, Kreuzzugsstimmung und Gottergebenheit brechen durch, die letzte Sehnsucht wird ein Gebet am Heiligen Grab in Jerusalem. Sein Leben hat sich ausgesungen in der großen Elegie, die einer der schönsten Edelsteine in der Krone der deutschen Dichtung ist. Es ist nicht nur die Stimme eines müden Wanderers, die hier singt, sondern das Schicksalslied des ritterlichen Kaisertums und seines Zeitalters.

Die Nachwelt hat Walther nicht vergessen; die unmittelbar nachfolgende Zeit hat in ihm den großen Sänger verehrt, und noch den Meistersingern galt er als einer der Stifter ihrer „holdseligen Kunst“. Als seine unmittelbare Wirkung zu Ende war, hat ihn deutsche Wissenschaft und deutsche Liebe zu neuem Leben und neuer Ehre erweckt. Die schlichten Verse Hugos von Trimberg bleiben auch eine Mahnung an uns:

Herr Walther von der Vogelweide,
wer des vergäße, täte mir leide.

4. Neidhart von Reuenthal.

Von Walthers Standpunkt aus gesehen war Neidharts Kunst Verfall. Walther hatte die hohe Sangeskunst mit der Unmittel-

barkeit des Volksliedes, mit seiner eigenen feurigen und leidenschaftlichen Seele gefüllt, aber keines seiner Lieder ist deshalb unhöfisches Singen. Neidharts Kunst aber lag außerhalb der strengen höfischen Dichtung; sie war trotz aller hochentwickelten Form Volkslied; der Frühlingstanz und der Reigen der Bauern im Dorfe geben seinen Weisen Ton und Farbe. Wir werten heute anders als Walther. Die greifbar deutliche Szene, der realistisch kräftige, nicht selten derbe Ton, die plastische Darstellung der Menschen, der Bauernburschen und Mädchen, ist für uns ein großes und echtes dichterisches Werk. Und wie die Menschen seiner Lieder, ist auch der Dichter trotz verhältnismäßig weniger Gedichte eine sicher erkennbare Persönlichkeit: ein lebenslustiger, adliger Herr, der sich bei den Festen der Bauern wohl sein ließ, mit den Bauernmädchen liebte, die aufgeblasenen Großbauern verhöhnte und sich diebisch freute, wenn er, der Ritter, bei den Schönen die tölpelhaften Burschen austach. Später gedachte er eine Dorfschöne zu heiraten, aber hier wendete sich sein Glück, der bäuerliche Nebenbuhler siegte und er hatte noch obendrein die Rache der Bauern an Ehre und Gut zu spüren. Das hat er nicht vergessen. In anderer Gegend wieder heimisch geworden, gibt er die Sitten und das Gebaren der Bauern dem Lachen der höfischen Gesellschaft preis. Mit über-raschender Sicherheit zeichnet er die Opfer seines Hohnes, die er gründlich kannte.

Unser Lied ist ein sogenanntes Winterlied. Die Lebensfreude, die Lust am Tanz lebt in ihm, aber auch der Spott über den aufgeblasenen, wohlhabenden Bauern, der im geschmacklosen, aufgeputzten Gewand und unnatürlich breiten Schwertgurt sich über den armen Ritter erhaben dünkt, an dem aber aller falsche Tand und Glanz den Bauern nicht verdecken kann. Seine Liebeswerbung will ihm Neidhart gründlich durchkreuzen.

In seiner kunstmäßigen Ausgestaltung des Volks- und Tanzliedes hat er eine neue literarische Gattung ins Leben gerufen, die sogen. höfische Dorfpoesie. Er selbst aber ist Schöpfer, der nächste große Lyriker nach Walther, kein Macher und Singer, sondern ein echter Dichter.

5. Freidank, Bescheidenheit.

Bescheidenheit ist die Fähigkeit, scheiden zu können und Bescheid zu wissen. Erkenntnis, Einsicht und Lebensklugheit geben

den Inhalt des Wortes, wie es bei Freidank gemeint ist. Möglicherweise ist Freidank Deckname mit innerer Beziehung (freies Denken), doch gibt es auch triftige Gründe, in dem Wort den wirklichen Namen des Verfassers zu sehen. Sein Werk gehört in die Gattung der Lehrdichtung und ist in diesem Rahmen das umfassendste und tiefste aus jener Zeit. Die Gedanken und allgemeinen Anschauungen sind denen Walthers verwandt, manches Wort Freidanks erinnert an Walthers didaktische Strophen und Zeitgedichte. Was in diesem Buch an Lebensweisheit zu lesen ist, gehört dem allgemeinen didaktischen Schatz der Literatur an. Bibel und geistliche Literatur, antikes Bildungsgut und das volkstümliche Sprichwort sind die Quellen, aus denen es sich nährt.

Alle menschlichen Verhältnisse berührt er und trifft den Nagel auf den Kopf: die glückliche Form, die abgeschlossene, sprichwörtliche Zuspitzung hebt gerade dieses Buch aus der großen Menge der didaktischen Dichtung hervor. Aber die kritische Betrachtung der Stände, der Menschen und ihres Charakters, des Wertes von Religion, Freundschaft und Ehre, wären noch nicht Grund genug, dieses Werk so hoch zu stellen und ins allgemeine Bewußtsein zu bringen. Der große Zug liegt in der tiefen Zeitkritik, die ein einsichtsvoller und klarsiehender Kopf am Ende eines großen Zeitalters übt. Besonders eindringlich sind die Verse, die nach der Kreuzzugsbegeisterung der mittelalterlichen Kaiserzeit mit ernüchterten Sinnen das eigentliche Ergebnis beleuchten. Erschüttert steht der Sehende vor dem Zwiespalt zwischen Gewolltem und Erreichtem. Eigene Anschauung im Heiligen Lande gaben ihm einen besonders tiefen Einblick. Sehr scharf ist Freidanks Stellung gegen die kirchliche Politik, hier steht er Walthers besonders nahe; wie dieser streitet er für die Rechte des Kaisers und Reiches. Gegen die beginnende Umschichtung der Gesellschaft verhält er sich ablehnend; konservativ läßt er nur die mittelalterliche Ständeordnung gelten: Gott hat nur drei Stände geschaffen: Bauern, Pfaffen und Ritter. Den aufstrebenden, irdisches Gut erwerbenden Bürgerstand, der sich anschickt, die alten Stände zurückzudrängen, hat seiner Meinung nach der Teufel hervorgebracht. Er sieht vor allem die Wucherer, die sich durch Ausbeutung aller anderen zum Reichtum erheben.

Religion und Gottvertrauen sind die Güter, die im Wirrwarr der Welt festgehalten werden müssen; die Gottesfurcht ist aller Weisheit Anfang.

6. Richard Wagner, Tannhäuser; Gottfr. Keller, Hadlaub.

Wagners Tannhäuser zaubert uns das Bild des sogenannten Sängerkrieges auf der Wartburg vor Augen, wo wir den großen Dichtern des Mittelalters begegnen: Walther von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach, daneben mehreren anderen geringeren Ranges, wie Tannhäuser, der dieser Oper den Namen gegeben hat. Es wäre verkehrt, auf dieses große, vor allem durch die Musik lebende Werk den kleinlichen Maßstab philologischen Splitterrichtens wertsetzend anzuwenden. Hätte Wagner ein historisch treues Bild zu geben versucht, dann hätte er künstlerisch falsch gehandelt; denn ein kaltes, langweiliges historisches Gemälde hätte die Folge sein müssen. Zudem sind die Bedingungen der Oper andere, als die des Dramas; sie gestatten von vornherein nicht die reiche und individuelle Ausgestaltung vieler Charaktere. Deshalb treffen wir nur zwei breit angelegte Persönlichkeiten, Tannhäuser und Wolfram. Gezeichnet aber sind sie, wie Wagner sie sah und für seinen Zweck brauchte, nicht wie die Geschichte sie uns zeigt. Auf den Gegensatz irdischer und himmlischer Liebe sind die beiden Gestalten gestellt, und dadurch wird vor allem Wolframs Bild verwandelt, während Tannhäuser mehr echte Züge seines Wesens, insbesondere wie er in der Sage fortlebt, zeigt. Der historische Tannhäuser, ein Minnesänger, lebte mit der Sage vom Venusberg weiter, und diese Sage ist die bedeutsamste Form, in der das Mittelalter die antike und germanische Heidenwelt sah; ihre Macht ist nicht erloschen, gespenstisch leben die antiken Götter weiter und locken den Menschen ins ewige Verderben. Venus haust im Hörselberg und betört mit ihrem Glanze Ritter und fahrende Studenten. Eine große Menge solcher Venusfagen sind uns überliefert, ebenso wie in der Sage Wotan weiterlebt, der mit seinem gespenstischen Zug durch die Lüfte fährt und die Menschen schreckt, die sich von Gott entfernen.

Tannhäuser führte ein lockeres Leben, dessen Züge in seinen Liedern leben, und abenteuerte im Lande herum; auch an einem Kreuzzug (1228) nahm er teil. In humoristischem Jammer beklagt er den Verfall seines Besitzes und gesteht mit erstaunlicher Offenheit ein, daß Schlemmerei und Liederlichkeit ihn um Hab und Gut gebracht haben. Mit überlegenem Spott behandelt er die Ausartungen des höfischen Minnedienstes¹⁾, ein Zug, der ihm auch bei Wagner anhaftet.

¹⁾ Vgl. Tannhäuser, *min frouwe, diu wil lōnen mir.*

Wagners zweiter Akt enthält dann den Sängerkrieg, den Wettstreit der Dichter, das schönste Lied zu singen und den Preis zu erringen. Die Szene ist zwar ein romantisch gesehenes, der Wirklichkeit nur in geringem Maß entsprechendes Bild, aber wir folgen gerne dem großen Meister, der uns zeigen will, wie es wohl bei solchen Gelegenheiten im ritterlichen Mittelalter gewesen sein mag. Auch der Widerstreit von Himmelssehnsucht und irdischem Begehren ist trotz aller modernen Empfindung dem Mittelalter verwandt, ebenso die rauschende Begeisterung in dieser Sängerkirche; der tragische Sinn und seine Lösung ist modern, entstammt Wagners Künstlerpersönlichkeit und verlangt eine andere Einstellung.

Gottfried Keller, Hadlaub.

Unter den vielen deutschen historischen Dichtungen haben nur wenige bleibende Geltung behalten. Es liegt daran, daß solche Werke häufig einem zeitlich bedingten und rein stofflichen Interesse dienen und, durch die historische Tatsachenlast mehr oder weniger erdrückt, nicht zu freier Gestaltung kommen. Auch Kellers „Züricher Novellen“ konnten nur gelingen, wenn er über das Stoffliche hinauskam und ewigen menschlichen Wert zu gestalten imstande war. Er hat in der Novelle „Hadlaub“ zunächst seinen Stoff ohne enge Rücksicht auf historische Wahrheit in der freiesten Weise angefaßt; ihm genügte die Hauptsache, durch liebevolles und aufmerksames Versenken in vergangene Zeiten ein Stück lebendiger menschlicher Gegenwart zu gestalten. Historische Treue hat er nicht gesucht, und Menschen und Begebenheiten hat er seinem Künstlergeist anverwandelt. Nur gelegentlich wird das Zusammengesetzte seiner Dichtung klar; die vielfältigen Teile, durch historischen Stoff und Beziehungen noch verschlungener ineinandergeschoben und verwoben, haben aber doch leidlich ein Ganzes ergeben, das auch für uns lebendige und frische Kraft hat.

Wir verfolgen im lebendigen Strom des Lebens die Entstehung der größten und wertvollsten Handschrift, die lange in fremdem Besitz wieder deutsches Eigentum geworden ist. Die Lieder der Minnesänger, besonders auch die Walthers, sind dort verzeichnet und das Bild dieses Dichters ist eine der zahlreichen köstlichen und kunstvollen Illustrationen der Handschrift. Aus dem Abschreiben der Lieder aber steigt der Dichter und Schreiber, durch die Meister geschult, jetzt gereift in eigener Kunst empor.

Und mögen wir auch die bewußte Arbeit des Kulturdichters am Werke sehen, es ergreift uns doch, wie die Geschichte Hadlaubs und seiner Umgebung den Reigen der bunten Handschriftbilder durchzieht, und wir lassen die Namen der Sänger nach der Heerschildordnung in der festlichen Szene an unser Ohr klingen, deren ritterliche Lieder die Handschrift bewahrt: Kaiser Heinrich VI. und Konradin, und dann die Reihe der Fürsten, Grafen, Ritter und Bürger. Die Bilder der Handschrift aber gewinnen Leben, lassen uns den Hauch der Ritterzeit empfinden; die lieblichste Szene aber vergoldet das Falkenlied des Kürenbergers. Es ist zarteste Romantik eines modernen Dichters, was in Kellers Novelle uns verwandt anmutet, nicht das Gesicht des Mittelalters selbst, aber eine holde Täuschung, die wir uns gerne gefallen lassen.

7. Der Meistergesang nach Wagners Meistersingern.

Der „holdselige Meisterfang“ weckt in uns keine Begeisterung, alle die kunstvollen Weisen, die Jahrhunderte lang deutsche Herzen erhoben haben, sind heute totes Kulturgut. Und doch hat Wagner recht, wenn er die Meistersinger als die Bewahrer deutscher Kunst in schlimmer Zeit uns auch heute noch grüßen heißt:

„Daß unsre Meister sie gepflegt
grad' recht nach ihrer Art,
nach ihrem Sinne treu gehegt,
das hat sie echt bewahrt:
blieb sie nicht adlig wie zur Zeit,
wo Höf' und Fürsten sie geweiht,
im Drang der schlimmen Jahr'
blieb sie doch deutsch und wahr...“

Die Meistersinger sind die Erben des ritterlichen Sanges, sie selbst leiteten den Ursprung ihrer Kunst von den großen Dichtern des Mittelalters her, darunter von Walther und Wolfram. In die Zeit Ottos des Großen verlegen sie die Entstehung ihrer Sangeskunst. Von Grund auf hat sich die ritterliche Dichtung in dem zunftmäßigen bürgerlichen Meistergesang gewandelt. Begeisterung, Phantasie und Anmut suchen wir vergebens, denn das war verloren gegangen; Gelehrsamkeit, Pedanterie und Nüchternheit waren an deren Stelle getreten, die nicht selten mit erstaunlicher Überheblichkeit zur Schau getragen wurde. In Beckmesser ist dieser Zug, zur Karikatur gesteigert, festgehalten.

In Mainz war die erste Dichter- und Sängerschule entstanden, die ein typisches Merkmal der späteren festgeregelten Meister-

singerei schon kannte: das Wettzingen. Von dort verbreitete sich die neue Einrichtung über die Städte des Reiches. Karl IV. hat den Meisterfingern von Mainz das Recht verliehen, ein Wappen zu führen (1387). Ursprünglich sind die Mitglieder der Schulen noch berufsmäßige Sänger gewesen, Nachfahren der Spielleute, die aber sesshaften, bürgerlichen Lebensverhältnissen zustreben. Dann aber beteiligen sich auch die Bürger, denen die Kunst Erholung und Erhebung über den Alltag bedeutete. Im 16. Jahrhundert erfolgte die Gründung einer Schule in Danzig, sonst aber blühten sie in Süddeutschland, besonders in Straßburg, Augsburg und Nürnberg. Der Dreißigjährige Krieg hat auch sie hinweggefegt bis auf wenige Ausnahmen, die erst im 19. Jahrhundert verschwanden.

Dichtung war hier die Aufgabe gewesen, einen ernsten, meist biblischen Stoff in Verse zu setzen. Der Nachdruck ist auf die äußere Form gelegt, die zwar aus der Verskunst des Minnesangs abgeleitet, durch den Zwang aber, immer neue Variationen zu erfinden, zur geistlosen, das Gefühl erdrosselnden Künstelei wurde. Die strengen Regeln dieser für uns seltsamen Kunstübung sind in der „Tabulatur“ niedergelegt und unanfechtbar. Fünf Grade kennen die Sängerkünfte: die Schüler, die sich die Gesetze der Tabulatur zu eigen machen, die Schulfreunde, die sie beherrschen, die Singer, die vier berühmte „Töne“ (Strophenformen) singen können, die Dichter, die zu einem vorhandenen Ton ein Gedicht verfaßt, die Meister, die einen neuen Ton erfunden haben.

Die Bezeichnungen der Töne könnten in uns den Glauben erwecken, man hätte es mit den seltsamsten Käuzen zu tun. Wagner hat eine wohlgelungene Auslese davon dem Lehrbuben David in den Mund gelegt. Von Wagner nicht aufgenommen, soll hier noch die „Fettdachsweis“ erwähnt werden.

Die Zusammenkünfte fanden in der Junststube oder in der Kirche (wie bei Wagner) statt. Die Vorgänge dabei hat Wagner in den Hauptzügen mit bemerkenswerter historischer Treue für seinen ersten Akt verwertet, für die Nebensachen aber bedarf es nicht des „Merkers“.

Mag auch die Meisterfingerkunst jeden Reizes für uns entbehren, so zwingt uns doch diese Beschäftigung der ehrsam und stolzen Handwerker Achtung ab. Es war zwar nach unseren Vorstellungen keine Kunst, was sie trieben, sondern handwerksmäßige Reimerei; aber sie haben uns den reichen Schatz ihrer poetischen

Stoffwelt hinterlassen, in dem viel ehrwürdiges deutsches Dichtergut Unterschluß fand, das sonst verschollen wäre; für die Ausbreitung der deutschen Schriftsprache, wie sie durch Luthers Bibelübersetzung gegeben war, haben die über das Reich verstreuten Meisterfingerschulen nicht wenig beigetragen. Wer die stolzen Bürger und Meister, deren Leistungen in bildender Kunst, Bauwerken und im Kunstgewerbe uns zur Ehrfurcht zwingen, mit Liebe betrachtet, der wird auch ihren Sang und ihre Dichtung zu würdigen wissen und alles in allem die Fanfaren in Richard Wagners Musikdrama nicht zu laut finden für die reife und stolze Kultur des Bürgertums in seiner Blütezeit.

VI. Das Drama des Mittelalters.

1. Das geistliche Drama.

Das abendländische Drama ruht auf zwei Ecksteinen, dem antiken Drama und Shakespeare. Nahezu alle dramatische Dichtung höheren Stils ist von diesen beiden Polen aus entscheidend bestimmt. Das Drama des Mittelalters, wie es aus dem Gottesdienst und aus dem volkstümlichen mimischen Spiel in besonderer Eigentümlichkeit herauswuchs, hat eine den großen Mittelpunkt ebenbürtige dramatische Dichtkunst in Deutschland nicht erzeugen können, vielmehr hat die Erneuerung der antiken Überlieferung die weitere Entwicklung unterbunden. War aber aus diesem Boden kein Kunstdrama herausgewachsen, so lebte doch das alte geistliche Spiel als Volksschauspiel weiter bis heute zum Oberammergauer Passionspiel. Auch das volkstümliche dramatische Spiel hat sich in manchen Formen, insbesondere in den Gattungen der Kleinbühne erhalten.

Neben dem einheimischen Drama aber lief vom Ausgang des Altertums an die römische Überlieferung weiter; Terenz war im Mittelalter bekannt und geschätzt und wurde als Vorbild benützt; ebenso lebte der antike Mimus fort und hat sich, vom fahrenden Volk dargestellt, immer großer Beliebtheit erfreut.

Trotz andersgearteter Entwicklung ist das mittelalterliche Drama in seiner Entstehung dem griechischen verwandt. Es wuchs auch aus dem Gottesdienst heraus. Der Stoff aber des griechischen Dramas war schon im Kern dramatisch, und die weitere Entfaltung mußte deshalb mit Notwendigkeit zum Drama gelangen. Den Vorgängen des Neuen Testaments aber fehlen solche ent-

wirkungsfähigen Teile; so blieb die bildliche Darstellung episch und wurde zur dialogisierten mimischen Vorführung einer im innersten undramatischen Erzählung.

Die Feier der Auferstehung in der Kirche ist die Urform des geistlichen Dramas. In der lateinischen Osterfeier sangen festlich gekleidete Kleriker das Osterevangelium, die Vorgänge am leeren Grab, in Wechselrede. Die Suche nach dem Leichnam Christi, die der Gegenstand der kleinen Szene ist, trieb unmittelbar zu darstellenden Gesten. In einer Osterfeier des 13. Jahrhunderts singt in das lateinische Spiel die Gemeinde deutsch: Christ ist erstanden. Zu dieser Szene treten bald andere hinzu, so der Wettlauf der Jünger zum Grabe und die Szene mit dem Krämer, der den drei Frauen Salben verkauft. Diese beiden Szenen hatten komischen Charakter. Die weitere Ausgestaltung brachte dann die Loslösung der Osterfeier vom Gottesdienst, und damit war der Weg frei zu großer szenischer Bereicherung: die Osterfeier wurde zum Osterspiel, das nicht mehr kultische Handlung war, sondern dessen Wurzeln das Verlangen der Gemeinde waren, die heilige Geschichte im sichtbaren Bilde zu schauen. Damit war das weitere Eindringen der deutschen Sprache gegeben, und wegen der wachsenden szenischen Fülle mußten Laien hinzugezogen werden; die Vaganten werden immer mehr die Träger der szenischen Darstellung. Dadurch dringt die mimische Volkspoesie, auch die komische, immer mehr ein; jähe Abwechslung von ernsten und komischen Szenen wird als selbstverständlich hingenommen. Manche Spiele lassen sogar deutlich die Absicht erkennen, das Volk zu belustigen. Solche Mißbräuche, dann aber auch die Loslösung vom eigentlichen Kult und das Anwachsen des Spiels haben bewirkt, daß die Spiele nicht mehr in der Kirche aufgeführt werden konnten und durften. Die Stufe des großen geistlichen Volksschauspiels, auf einem Platze im Freien aufgeführt, ist erreicht. Neben das Osterspiel treten andere Vorgänge der heiligen Geschichte im Weihnachts-, Dreikönigs- und Passionspiel.

Die öffentlichen Aufführungen wuchsen sich schließlich zu großen Darstellungen des christlichen Welt dramas aus; die Vorgeschichte wird außerordentlich erweitert, die Leidensgeschichte selbst mit mächtiger Breite dargestellt. Außerordentlicher Aufwand für Kostüm- und sonstige Ausstattung wird nicht selten getrieben; Manchmal wirken 300 bis 400 Personen mit. Die szenischen Bilder sind nebeneinander aufgebaut. Durch sie bewegt sich die

große Handlung, deren Darstellung nicht selten mehrere Tage in Anspruch nahm.

Nach der Reformationszeit verschwand das geistliche Drama zunächst aus den protestantischen Ländern; bald wird es aber auch in den katholischen seltener und hielt sich schließlich nur noch vereinzelt an abgelegenen Orten (wie z. B. das Oberammergauer Passionspiel).

Besonderen Charakter hat das Tegernseer Drama vom römischen Kaisertum deutscher Nation und vom Antichristen (1160). Im Anschluß an die Offenbarung Johannis werden die Geschehnisse vor der Wiederkunft Christi dargestellt, dabei aber treffen wir auf diejenigen politischen Überzeugungen, die uns bei Walther und Freidank begegnet sind. Hier ist die Wirkung der Gestalt Barbarossas auf seine Zeit mächtig. Der deutsche Kaiser wird am Ende aller Dinge den ganzen Erdkreis bezwingen. Der staufische Kaiser- und Reichsgedanke ist also der belebende Atem des Spiels. Nach einer letzten Kraftanstrengung des römischen Imperiums wurde nach alter Überlieferung das Kommen des Antichrists erwartet, dessen Herrschaft durch die Wiederkunft Christi gebrochen wird.

Aus dem Kampf und der Erregung der Zeit heraus ist das Drama geboren; zu eigentlicher dramatischer Gestalt ist es nicht gelangt. Der episch-dialogisierte Stil lag fest, in dem es gebunden bleibt trotz der großen Willensspannungen der Handlung; auch das äußere Gewand ist kunstlos, aber in der Charakteristik des Deutschen in der Gestalt des Kaisers und des Franzosen in der Person des französischen Königs ist eine überraschende Charakterisierungskunst bemerkbar.

2. Das Fastnachtsspiel.

Neben dem geistlichen Drama, das schon früh mit komischen Szenen verbunden war, hat das Mittelalter auch eine ausgesprochen komische Gattung im Fastnachtsspiel besessen. Dieses war einestheils aus alter römischer Mimenüberlieferung, andernteils aus szenischer Volksdichtung und dem Volksbrauch erwachsen, deren Wurzeln in den heidnischen Kult zurückreichen. Wiederum taucht die Parallele auf mit der griechischen Komödie, die aus gleichem Urgrund die orgiastisch-heitere Komödie des Aristophanes erwachsen ließ. Der deutschen dramatischen Komik aber war es ver sagt, sich zum hohen komischen Stil emporzuschwingen; dazu fehlte die wichtigste Voraussetzung: die organische Entwicklung

von Drama und Theater. Der mimische Spaß der fahrenden Leute war zu eng begrenzt, er blieb Volksbelustigung und entartete vollständig, als das neuere Kunstdrama auf den Voraussetzungen aufbaute, die durch Humanismus und Renaissance geschaffen waren. Heißes Bemühen hat schließlich später einige wenige hochstehende Lustspiele hervorbringen können, eine Komödie großen Stils aber kennt die deutsche Bühne bis heute nicht.

Dabei hatte das alte komische Spiel durchaus dramatische Keime. In den Frühlingstänzen, die nach und nach zum dramatisierten Spiel in Rede und Gegenrede wurden, lag das dramatische Moment des Kampfes in der Natur, der siegreichen Überwindung des Winters. Die Fastnachtsspiele stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit Maskentänzen, die in Umzügen die Fruchtbarkeit der Natur zur Zeit der ersten Feldbestellung herbeiführen sollten.

Bald wurden die dramatischen komischen Spiele von der Satire in Anspruch genommen, auch hier eine Parallele mit der griechischen Komödie. Aber die Satire des Fastnachtsspiels war im wesentlichen bestimmt vom Standpunkt des Bürgertums; der Bauer in seiner Roheit und Tölpelhaftigkeit wurde verspottet; Streit und Gerichtsszenen, die Umwelt des „bürgerlichen Heldenlebens“, die Verhöhnung der Juden und schwere, plumpe Angriffe auf die Geistlichkeit waren die Gegenstände, die im mimischen tollen Spiel den Zuschauer erfreuen sollten. Auch das Auftreten von Kaiser, Papst, der großen Gestalten der Sage, des Teufels selbst, erfolgte im Rahmen bürgerlicher Gesichtspunkte; der Flug in die Höhe wurde nicht angetreten.

Das Fastnachtsspiel vom Kaiser und Abt zeigt diese Züge, daneben steckt darin das uralte Rätselspiel; es ist eine Schwankgeschichte, die außerordentlich häufig literarische Gestaltung erfahren hat (vgl. Bürger). In diesem Spiel wird auf die grobkomische Unflätereie verzichtet, die häufig der Kern der Komik geworden war, wie sie etwa im Neidhartspiel vom Veilschen angewandt wird.

Uns sind die Fastnachtsspiele wertvoll, weil in ihnen Volksbrauch und Volksitte selbst in den rohesten Verzerrungen noch zu uns sprechen und als lebendiges Bild vor uns stehen. Ihre dramatische Form ist ähnlich der der geistlichen Spiele auf einer frühen Stufe dramatischer Gestaltung stehen geblieben und hat sich, so sehr man dies bedauern mag, als nicht entwicklungsfähig erwiesen.

3. Hofmannsthal, Jedermann.

Günstiger stand es um das Fortleben des mittelalterlichen Dramas in England. Hier ist besonders die Gattung der „Moralität“ hervorzuheben. Die Handlung war frei erfunden, oder sie gestaltete irgend einen Stoff in mehr oder weniger freier Weise. Dadurch gewann sie die Möglichkeit einer unbegrenzten Erweiterung des Stoffgebietes gegenüber der starken Gebundenheit des geistlichen Spiels. In den ältesten Moralitäten traten allegorische Figuren auf, die Tugenden und Laster im Kampf um Seele und Herz des gleichfalls allegorisiert auftretenden Menschen darstellten. Solche allegorischen Figuren hatte z. B. auch das Tegernseer Spiel vom Antichrist. In diesen Moralitäten ist der dramatische Kern des Zwiespalts in der Seele des Menschen enthalten, zunächst verkörpert noch in allegorischen Tugenden und Lastern, die von außen wirken, dann aber mit zunehmender Kunst der Menschen- und Charakterschilderung in das Innere der Seele gelegt und durch Wort und Gebärde zum Ausdruck gebracht. Statt der Allegorie Geiz, die zu den Menschen spricht, tritt schließlich der Geizige als lebensvolle Gestalt auf die Bühne.

In der Tudor-Zeit griff die Moralität zum Stoff der Chroniken und schuf die historische Form dieser Gattung mit einer Mischung allegorischer und historischer Gestalten. Noch bei Shakespeare sehen wir den Chorus und andere Allegorien auftreten: auch der jähe Wechsel von komischen und tragischen Szenen hat seine Verankerung und seinen Ursprung im mittelalterlichen Drama sowohl in der Moralität wie im geistlichen Spiel.

Hofmannsthal hat in dem Spiel vom Sterben des reichen Mannes eine Moralität erneuert; die Gattung war in Deutschland nicht zu schöpferischer Wirkung gelangt. Auf dem Umweg über Shakespeare ist sie auch für das neuere deutsche Theater von erheblicher Bedeutung geworden.

VII. Dante.

Dante ist nach dem Zusammenbruch der antiken Welt die erste Kraft gewesen, die die Gesamtheit des Geistigen in sich barg und in einem Dichterwerk, das ihn unter die ersten Geister stellt, zur Gestalt gebracht hat. Der Reichtum seines Wesens hat es mit sich gebracht, daß er für die beiden großen Weltformen, die in seiner Zeit zusammenstießen, für das Ende des Mittelalters und

für den Anfang der Renaissance, in Anspruch genommen wurde. Die Fülle seines Weltbildes und die Macht seiner Persönlichkeit, die Einzigartigkeit seiner Erscheinung ließen ihn manchem als den Beginn der Renaissance und damit der modernen Welt erscheinen. Andererseits aber war er in so vollkommenem Maße abschließende Krönung des Mittelalters, daß er als die höchste menschliche Ausprägung der mittelalterlichen Welt gefeiert worden ist.

Die Grundanschauungen, die Dantes Geist und fühlen beherrschen, sind mittelalterlich. Mit dem, was ihm als Wert, Norm, Gesetz erscheint, tritt er nirgends darüber hinaus. Das Mittelalter, der Umkreis des imperium Romanum ist die Welt, darüber hinaus ist nichts mehr. Odysseus, der in der Göttlichen Komödie ins Westmeer hinaussteuert und sich vermißt, neue Erkenntnisse erzwingen zu können, zerschellt und büßt die verwegene Tat. Die Grenzen, die menschlichem Wissen gesteckt sind, hat er vergebens sprengen wollen. Nie kommt Dante der Gedanke eines Zweifels an den ewigen Wahrheiten, wie sie die Wissenschaft des Altertums und des Mittelalters in Begriffe gefaßt hat. Der Zweifel als Bewegener der Wissenschaft ist für Dante nicht vorhanden. In Gott ist alles beschlossen, aus seinem Wesen fließt die Welt der Sinne und des Geistes, und zu ihm strebt alles zurück. Aber allen Wissenschaften thront die Theologie, durch sie ist jede Wissenschaft, auch Naturerkenntnis und Philosophie, umgrenzt. Aristoteles aber und das auf ihm aufgebaute mittelalterliche Wissen ist unbedingt und unerschütterbar.

Auch die irdischen Daseinsformen sind für Dante ewig gültige Beziehungen. Universale Kirche und universales Kaisertum sind keine zeitlichen historischen Gebilde, dem Wechsel unterworfen, sondern von Gott gesetzte ewige Mächte. Das römische Weltkaisertum, das Werk Cäsars, ist die von Gott selbst gegebene irdische Rechtsordnung, und alles politische Unglück ist eine Folge der verbrecherischen Störung dieses Gesetzes. Mit wilder Leidenschaft verfolgt er die, welche zum Nachteil der Welt in das Rechtsgebiet des Kaisers eingegriffen haben. So wendet er sich gegen die weltliche Politik der Päpste und ihre Verbindung mit der neuen kapitalistischen Wirtschaftsordnung. Aber unerschüttert steht ihm die kirchliche Lehre, die reine Philosophie des Thomas von Aquin. Ketzerei findet grausenerweckende Strafe in Dantes Dichtung; in brennenden Särgen büßen die, die die Lehre der Kirche mißachteten oder bekämpften. Heinrich VII. galt seine Liebe; von ihm erhoffte er die Lösung der irdischen Bedrängnisse, ihm war

im Paradies ein Sitz mit der Krone bereitet. Die Entwicklung der modernen Nationalstaaten, die das imperium zu brechen drohten, sind nicht von Gott gewollt. Rudolf von Habsburg aber ist der Kaiseridee untreu geworden und hat seine Kraft für das eigene Haus eingesetzt; das Aufhören der kaiserlichen Gewalt hat Italien zu einem politischen Trümmerhaufen gemacht, der sich in Anarchie verzehrt. Seine Auffassung der Weltgeschichte ist durch und durch religiös; sie beginnt mit dem Sündenfall, ihr Sinn ist die Erlösung der Menschheit, ihr Ende der Untergang des Irdischen und das letzte Gericht.

In dem alles umspannenden Raum der *commedia* erkennen wir auch Dantes Stellung zu den großen Geistern der Antike. Vergil ist der Umfasser aller irdischen Weisheit, und soweit diese reicht, ist er der beste Führer; er ist auch der Meister der großen feierlichen Sprache der Römer, in der alles Wissen bis zu seinen Tagen vermittelt worden ist. Vergil aber, im Mittelalter von Legende und Sage umspinnen, trägt auch bei Dante die Züge des allgewaltigen Zauberers, der allein imstande ist, ihn durch die höllische Welt hindurchzuleiten und aller Hindernisse Herr zu werden. Und nicht zuletzt ist ihm Vergil der Verkünder des christlichen Kaisertums. Homer, Aristoteles und andere grüßen Dante als einen der Ihrigen, und unter der Schar edler Geister, die außerhalb der Kirche und der Taufe stehen, befindet sich auch Saladin, Averroes und Avicenna. Dante vereinigt christliche Anschauung mit seiner Ehrfurcht vor der Leistung des antiken Geistes, indem er hier in der Hölle, in der Flut der Verdammnis auch noch Raum hat für Größe, Schönheit und hohen Sinn. In einem von Trauer überschatteten Elysium befinden sich die edlen Seelen der Unerlösten ohne Schmerz, aber auch ohne Hoffnung.

Dante ist auch Troubadour, aber er hat den Frauendienst in göttliche Region und die politische Rügedichtung zum wertsetzenden Richteramt für Dinge, Menschen und Taten erhoben. Beide sind wesentliche Grundlagen seines Gedichtes, und mit seiner gewaltigen Phantasie hat er gezeigt, welcher Steigerungen die Troubadourkunst fähig war. Er wollte von seiner Herrin sagen, was nie ein Minnesänger an einer Frau gepriesen hat. Bei ihm ist die höfische Herrin zum Himmel gefahren als Sinnbild der Gottheit und Verkörperung der Himmelskräfte.

Das Rittertum war ihm ein hoher Wert, und gern bewegt sich seine Phantasie im Umkreis ritterlichen Lebens bei Falkenjagd,

Turnier und ritterlicher Liebe. Aber die edelste Rittersugend bewahrt nicht vor Sünde und Verdamnis. Die Erschütterung der Seele Dantes beim Anblick der Verdammten und ihrer Pein wird besonders heftig bei denen, die um sündiger Liebe willen leiden; der Gewalt des Gefühls, die in der Schilderung durchbricht, verdankt die Erzählung von Francesca da Rimini ihre unsterbliche Schönheit. Hier besonders zeigt es sich, daß der Dichter des Jenseits das Diesseits geliebt hat; das Gefühl für Welt, Kunst, Schönheit hat ihn mächtig beherrscht. Wohl predigt er die Entsagung gegenüber falschen Gütern und Täuschungen; in der irdischen Welt aber im Glanze der sonnenbeschiedenen Landschaft zu weilen, war ihm ein hohes Glück; Dante, der Weltmann und Ritter, wurde trotz allem, was er schaute, kein Asket und Anachoret.

Ritter, Minnesänger, Scholastiker und Prophet sind in Dantes Persönlichkeit vereinigt; in diesen vier Daseinsformen ist Dantes Wesen umschrieben.

In seinem Werk entfaltet sich die gewaltigste dichterische Phantasie, die die Geschichte der Dichtung kennt; sie erprobte sich am sprödesten Stoff, der denkbar ist, an der Gestaltung des Jenseits. Daß Dantes Werk mit seiner höllischen und himmlischen Szenerie für die bildende Kunst und die Dichtung zu einer unerschöpflichen Quelle geworden ist, ist schon Beweises genug für den Reichtum seines Geistes und die Größe seines künstlerischen Genies. Denn das scheinbar Gestalt- und Wesenlose, die finstere Welt der Schatten, ist hier zum plastischen Gebild geworden, zur Landschaft und zur Begebenheit und Szene, ohne die höllische Gewalt oder den Glanz des Lichtes dabei zu verlieren. Aber die Visionen, die Dante beschworen hat, sind nicht bloßes Spiel einer unerhörten Einbildungskraft, der Kern und überzeitliche Wert ist der heilige und große Gehalt, der Dantes Genie entsprang und ihn aussprechen ließ, was der Weisheit seiner Zeit letzter Schluß war, und was sie als Vermächtnis den späteren Geschlechtern zu geben hatte. Alles, was vor ihm war und was ihn umgab, ist eingefaßt in dem grandiosen Maß aller Dinge, in seinen drei Reichen: Hölle, Fegfeuer, Paradies. Durch die Schrecken der ersten beiden führt ihn Vergil bis zu den Grenzen, die der Weisheit der Welt gesetzt sind; dann übernimmt die vergöttlichte Geliebte die Führung, und er schaut Gott; im Reich der Sterne sieht er die Wahrheit erglänzen, kein irdischer Schleier und Trug kann sie verdunkeln.

Der Sinn, das, was für Dante die Fülle seiner Visionen bedeutet, ist der Fall und die Läuterung der Menschen, bewirkt durch die Anschauung des Jenseits; sein Herz und Geist wird zum Kampfplatz der sündigenden und lösenden Kräfte. Schuldig war er geworden, weil er zeitliche Dinge als Wirklichkeit nahm und in ihren Banden befangen das Streben nach dem Ewigen vergaß. Auf dem Wege des Irrtums war keine Lehre stark genug, die innere Umkehr zu bewirken. Deshalb greift die Vision des Jenseits, insbesondere des Grauens der Hölle ein, und durch Belehrung, Buße, Reue und das Schauen der Wahrheit erfolgt die Läuterung. Die höchste Veredelung des Menschen aber bewirkt nicht die Erleuchtung der Vernunft durch Wissen, sondern die Allgewalt der Liebe, die Hingabe an Gott. So erstrahlt der Schluß in mystischem Glanze in einer Region des Lichtes, die die Vernunft nicht zu ergreifen vermag. Das ganze Universum ist aufgeboten, um Sinn und Ziel des Menschen zu verdeutlichen.

Der Plan und der Aufbau der Komödie hat etwas Mechanisches, Abgezirkeltes; die Phantasie ergeht sich nicht frei, sondern der Raum ist bis ins einzelne abgesteckt. Umso erstaunlicher und bezwingender erscheint die dämonische Kraft von Dantes Phantasie und Leidenschaft, daß sie in solches Gerüst eingeschlossen ein solches Meer wogender Bilder fügen konnte.

Mitten in dem Gewoge der Visionen steht Dante mit der Herbeheit und Schärfe, die sein leibliches Gesicht gehabt haben muß. Unbeirrt und stolz, dem Großen und Ewigen zugewandt, wie er durch die irdische Welt ging, geht er auch durch die Räume des Jenseits, und was er erblickt und schaut, spiegelt sich wieder im Kampf einer leidenschaftlichen großen Seele. Wie er sich gesehen und in seinem großen Werk gestaltet hat, erscheint uns als seine eigentümliche Größe; im festen Raum einer abgeschlossenen, fertigen Welt hat er die Persönlichkeit behauptet; er ist die geschlossenste, rundeste und eindeutigste Gestalt der Weltliteratur.

Lehrgang, zweiter Jahrgang (Unterprima).

I. Humanismus und Renaissance in Italien.

1. Begriff des Humanismus und der Renaissance.

Humanismus kommt vom lateinischen *humanitas* = Bildung. Geschichtlich ist der Humanismus eine Geistesbewegung, die im

14. Jahrhundert in Italien einsetzte und bald allgemein-europäische Bedeutung erlangte; noch heute ist der Humanismus ein wesentlicher Bestandteil unserer geistigen Welt (Cicero: *studium humanitatis ac litterarum*).

Im Gegensatz zur theologisch eingestellten Wissenschaft des Mittelalters vertritt der Humanismus die weltliche Bildung und Unabhängigkeit der Forschung. Der Mittelpunkt der humanistischen Wissenschaft ist der Mensch; sie wendet sich den Dingen zu, die sich auf den Menschen, seinen Geist und seine Seele beziehen.

Der Weg zur *humanitas* ist das Studium der klassischen Geisteswelt. Die großen Gestalten des Altertums werden zu bewunderten Vorbildern menschlicher Größe und Vollendung; der Begriff der Menschheit erfährt eine außerordentliche Vertiefung. Das Große im Menschen im Wandel der Jahrtausende zu erkennen und in dieser Erkenntnis die eigene Persönlichkeit zur höchsten Vollendung emporwachsen zu lassen, gibt schließlich dem Begriff Humanismus den höchsten und umfassendsten Inhalt.

Das Wort Renaissance ist erst im 19. Jahrhundert geprägt worden. Die Italiener des 14. und 15. Jahrhunderts verstanden unter *rinascita*, *restitutio* die Wiedergeburt des nationalen Geistes auf der Grundlage der nationalen Vergangenheit (*imperium Romanum*). Man wurde sich bewußt, daß auf dem eigenen Boden sich das gewaltigste Stück der menschlichen Geschichte abgespielt hatte; als bereedete Zeugnisse hatte man die Berichte der alten Schriftsteller und die Ruinen.

Jetzt setzt eine Geschichtskonstruktion ein, die die gesamte geistige und künstlerische Einstellung für lange Zeit beherrscht. Die Fremdherrschaft der nordischen Barbaren, die mit der Eroberung Italiens durch die Westgoten einsetzt (410 n. Chr.), habe die alte nationale Kultur des Römischen Reiches zertrümmert und eine Zeit tiefster Erniedrigung und geistiger Barbarei heraufgeführt.

Man fühlte sich in scharfem Gegensatz zu gotischem Geist und gotischer Kunst, die als barbarisch empfunden wurden. Diese Auffassung hat sich in manchen Wandlungen bis auf die heutige Zeit erhalten in der Ablehnung und Bezeichnung alles nordischen Wesens als barbarisch. Damals aber wurde die neue Geisteskultur und Kunst scharf gegen die mittelalterlich-gotische gestellt mit der ausdrücklichen Absicht, die neue Zeit unmittelbar an die Antike anzuknüpfen und die dazwischenliegende Epoche als ein Zeitalter

der Verirrung und des kulturellen Tiefstandes, der geistigen und politischen Fremdherrschaft, gewissermaßen aus dem Gedächtnis der Menschen auszulöschen.

Unser moderner Begriff Renaissance (nicht das Wort) wurde von Jakob Burckhardt geprägt; er gipfelt in der Formulierung „Entdeckung der Welt und des Menschen“. Die Bewegung des Humanismus und der Renaissance beruht in erster Linie auf dem Erwachen und Erstarren des italienischen Volksgeistes, freilich geleitet und geführt von dem Geist der Antike. Die Auffassung der Renaissance als einer bloßen Wiedererweckung des klassischen Altertums ist einseitig.

2. Petrarca.

Francesco Petrarca (1304—1374) entstammt einer aus Florenz vertriebenen Familie und ist in der Verbannung geboren (vgl. Dante). Er lebte längere Zeit in Südfrankreich; dort erfuhr er die letzten Wirkungen der provenzalischen Ritterpoesie, deren Einfluß in seinen Sonetten zu spüren ist. Die Universität Bologna besuchte er zum Studium der Jurisprudenz, lebte aber fast ausschließlich dem Studium der alten Klassiker. Mehrfach schlug er höhere Würden aus.

In der Zurückgezogenheit seines Landhauses in Vaucluse (Südfrankreich) schuf er die meisten seiner Werke. 1341 wurde er auf dem Kapitol zum Dichter gekrönt; eine Zeit lang lebte er am Hofe Karls IV. in Prag. Er gehörte zu den gefeiertsten Persönlichkeiten seiner Zeit. Bei der Lektüre Ciceros soll ihn der Tod überfallen haben (1374).

Petrarca ist der eigentliche Erwecker des klassischen Altertums. Die lateinische Sprache meisterte er in Wort und Schrift wie seine Muttersprache. In seinen lateinischen Werken nimmt er sich besonders Virgil, Cicero und Livius zum Muster. In echter Humanistenauffassung schätzte er seine lateinischen Werke am höchsten; für uns haben sie nur noch historischen Wert. So besingt er in einem Heldengedicht Africa (Vorbild — Virgil) nach der Erzählung des Livius den zweiten Punischen Krieg, um die Größe der römischen Vorfahren zu zeigen.

In den drei Gesprächen *de contemptu mundi* (Vorbild Cicero; Personen des Gesprächs Augustinus und Petrarca) sehen wir den Zwiespalt in seiner Seele. Mittelalterliche Weltentfagung steht im Kampfe mit der Ruhmbegierde und dem Streben nach dem Genuß des Daseins und seines geistigen Gutes.

Die Briefe an die Nachwelt (ad posteror) zeigen das Ideal des Humanisten Petrarca. Über den Ruhm des Tages hinweg ruft er die Nachwelt an, ein stolzer Geist, sich selbst genug, über dem Treiben in der Tiefe des Lebens stehend. Nur in der Einsamkeit, der *vita solitaria*, reifen die Früchte edlen Geistes und der *humanitas*, fern vom Leben des Erwerbs, das des höchstehenden Menschen unwürdig ist. Die höchste Form der Wissenschaft zeigt sich in der Beherrschung der Sprache; mit ihr vermag der Mensch die stärksten Wirkungen hervorzubringen: *mors et vita in manu linguae*. So steht das Idealbild des Humanismus vor uns: Das stolze Bewußtsein, die vollkommenste Gestalt des Menschentums erreicht, entfaltet und in sich verwirklicht zu haben. Die Leisterne dieser Schrift sind Horaz und Cicero.

Aber neben seiner Bedeutung als Humanist ist er der erste moderne Dichter, und die Wirkung, die von seiner Lyrik ausging, hat kaum ihresgleichen gehabt. Er selbst gefiel sich darin, von seinen italienisch geschriebenen Gedichten wegwerfend zu urteilen, die ihm seinen lateinisch-humanistischen Werken nicht vergleichbar schienen. Wir urteilen anders. Auch er, der die fremde lateinische Sprache mit höchster Vollendung beherrschte, bedurfte der Muttersprache zum lyrischen Ausdruck des Gefühls, das siegreich durch mancher konventionellen, der Überlieferung des höfischen Minnesangs entnommenen Formeln, den mythologischen Apparat der Humanisten und stilistischen Künsteleien aller Art hindurchbricht. Seine Gedichte sind nicht der rasche kühne Wurf eines überlegen spielenden Königs, sondern die sorgfältig abgewogenen und durchgearbeiteten Werke eines reichen und gereiften Kunstverständes, der die höchste Eleganz des Stils sucht und erreicht. Und diese höchste Kunst der Form, verbunden mit dem persönlichen Fühlen eines großen Menschen, geben seinen Sonetten den unvergleichlichen Reiz.

Ein einheitlicher Ton beherrscht sein lyrisches Werk, die Liebe zu Laura, einer historischen Persönlichkeit, die für ihn unerreichbar 1348 an der Pest starb. Er sieht in Laura nicht eine verklärte Gestalt wie Dante in Beatrice, sondern die schöne irdische Frau. Das Neue an diesen Sonetten ist die Wahrheit des Gefühls; die tiefsten und zartesten Töne erklingen, als ihm die Geliebte durch den Tod geraubt war.

Gleichzeitig ist er der erste, der die malerische Schönheit der Landschaft zum Ausdruck bringt, der erste, der die eigene Seele bis zum letzten zu belauschen verstand.

Die Wirkung Petrarcas auf Zeitgenossen und Nachwelt war außerordentlich. Zunächst war er richtunggebend für die humanistischen Kunstformen: Epos, Biographie, Epistel, Rede, Dialog; seine Lyrik hat drei Jahrhunderte lang die europäische Dichtung beherrscht. Aber dabei ist sein lyrischer Stil durch Über-treibung in den meisten Literaturen zu einer petrarkisierenden Rhetorik entartet, so in Deutschland im 17. Jahrhundert. Das Sonett bekam durch ihn seine überragende Bedeutung innerhalb der lyrischen Formen. Auch Michelangelo und Shakespeare haben ihr persönliches Fühlen in Sonetten ausgesprochen.

Das Sonett geht auf die Liedform des Minnesangs zurück: zwei gleiche Teile (Stollen), ein dritter (Abgesang). Den Stollen entsprechen die gleichgebauten Vierzeiler (Quartinen), dem Abgesang die beiden Dreizeiler (Terzinen). A. W. Schlegel hat in seinem Gedicht „Das Sonett“ diese Liedform verherrlicht, und seine darin niedergelegte Auffassung von ihrem Wesen entspricht völlig der des Petrarca. In den Vierzeilern beschreibt Schlegel die äußere Form, in den Dreizeilern die edle „Ordnung“, in der die „zartesten und stolzeſten der Lieder“ gedeihen. Der erste Dreizeiler gilt der Abwehr von Angriffen wegen seiner und der Romantiker Vorliebe für das Sonett. Die knappe Form des Sonetts birgt die Gefahr, statt den lyrischen Strom des Gefühls frei fließen zu lassen, in künstlich epigrammatische Zuspizung zu verfallen, und selbst Petrarca erlag nicht selten der Versuchung, die inhaltlich mit der Sonettform gegebene Gegenüberstellung von Satz, Gegensatz und Auflösung durch hohle rhetorische Antithesen zu verflachen. Goethes Bedenken, die sich in dieser Richtung bewegten und in seinem Sonett: „Sich in erneutem Kunstgebrauch zu üben“, zum Ausdruck gebracht sind, widerlegte Platen in seinem Gedicht: „Das Sonett an Goethe“; tatsächlich zeigte sich Goethe bekehrt in seinem Sonett: „Natur und Kunst“. Daß bei den Petrarkisten im allgemeinen die edle Form zur Manier und Mache wurde, liegt im Wesen jeder Epigonenkunst begründet.

3. Shakespeare, der Kaufmann von Venedig.

Die italienische Novelle.

Die Novelle hat ihre Vollendung in der Renaissancezeit in Italien, Spanien und Frankreich gefunden. Ihre Stoffe entnimmt sie dem Gesamtbereich der Weltliteratur, und die Novellen=

sammlungen verschmelzen die entlegensten Bestandteile zu einem Ganzen. Die Dichtung des Orients, der Antike, des Mittelalters, der Volksmund und seine Schwänke, die Zeitgeschichte, die Anekdote liefern die Stoffe; daher die Buntheit der Begebenheiten in den großen Novellenzyklen dieser Zeit.

Das Neuartige ist die Form der Novelle; sie zeigt keine Entwicklungen, sondern sie setzt fertige Charaktere in einer spannenden Verkettung in Bewegung. Sie hat eine einheitliche Handlung, keine Nebenhandlung oder kreuzenden Episoden. Unsere moderne Novelle hat darin eine Wandlung erfahren, daß sie seelische Vertiefung der Charaktere und des Konflikts anstrebt. Dies bedingt meist einen größeren äußeren Umfang (z. B. beanspruchen zehn Novellen Kellers mehr Raum als die hundert in Boccaccios Dekameron). Die alte italienische Novelle aber wirkt durch anziehenden, interessanten Stoff und die Kunst der Erzählung. Der entscheidende Punkt dieser Kunstform liegt in dem, was Heyse¹⁾ die Silhouette und den Falken der Novelle genannt hat. Märchen, Witz, Pikanterie, Komik, Rührung, Laune, Behagen sind hervorstechende Merkmale der Novelle Boccaccios; sie kommt nur dann zur vollen Wirkung, wenn der Rahmen der Sammlung gegenwärtig ist: Geschichten, erzählt von den Mitgliedern einer eleganten, heiteren Gesellschaft beiderlei Geschlechts zu ihrer Ergoßung, im Hintergrund das düstere Bild der Pest, das diese Geschichten vergessen lassen.

Der Reiz der italienischen Novelle hat Shakespeare mächtig angezogen; sie hat den Stoff zu zehn seiner dramatischen Werke geliefert, aber mit dem Stoff auch ihren Geist und ihren Atem besonders in den Lustspielen. Als ein gleichgestimmter Geist ergreift er den Aventüreschatz der Renaissancenovelle und mischt in das farbenfrohe Spiel auch im Lustspiel den Ernst. Aus mehreren solcher Novellen hat Shakespeare auch den „Kaufmann von Venedig“ geschaffen, und die Herkunft dieses Werkes aus der italienischen Novellistik muß vor Augen bleiben, wenn sein Geist richtig begriffen werden soll. Unter solchem Gesichtspunkt betrachtet, ist dies Stück eines seiner Meisterwerke. Über allem liegt die höchste Grazie, und Otto Ludwig fordert mit Recht, daß bei der Darstellung die programmatische Kausalität nicht allzusehr hervortreten darf.

¹⁾ Heyse-Kurz, Deutscher Novellenschatz. Bd. 1.

Der Streit der Dramaturgen.

Der fünfte Akt ist der Ausgangspunkt des Streites. Für die einen ist er die Krönung des Lustspiels, für die andern ein schwerer Kompositionsfehler in einer ernsten und das Tragische streifenden Handlung.

Insbesondere hat Laube das Mißverhältnis zwischen dem Lustspielton und der Shylockhandlung betont und bei der Auf-
führung im Wiener Burgtheater die große Gerichtsszene in den letzten Akt verlegt, unmittelbar anschließend dann die Übergabe der Ringe und als letzte Szene den stark gekürzten fünften Akt.

Sein Zeitgenosse Immermann aber war anderer Meinung und steht Shakespeare darin näher. Er sieht mit Recht den Kern der Frage darin, daß Shylock zur dankbaren Paraderolle großer Schauspieler geworden sei, und daß dadurch die andern nicht minder starken Persönlichkeiten, insbesondere Porzia und Bassanio, in den Hintergrund gedrängt wurden. In Immermanns Sinn bewegen sich auch die meisten modernen Inszenierungen.

Shylock darf deshalb nicht zur Hauptfigur werden, weil er keine tragische Gestalt ist; denn dann müßte er sein Leben für seinen Haß einsetzen und nicht schließlich um die Schuldsumme feilschen. Er verfolgt seine Rache nur so lange, als sie ungefährlich ist.

Der vorherrschende Ton ist der der heiteren, märchenhaften Renaissancenovelle, die auch das Grausige in ihren Bereich zieht: Schönheit und Zauber des Lebens, das Leben hochgestimmter Geister, die Kunst, das Leben zu genießen, Freude, Ausgelassenheit, die Macht der Musik, ein gelegentlicher Stich in Schwermut und Lebensüberdruß. Und in diese Welt der Harmonie tritt Shylock, der Jude, nicht zu dieser Gesellschaft gehörend, ein Unhold, der die Schönheit der Welt, die er bedroht, für Narrheit ansieht, und dem es eine Zeit lang gelingt, das entzückende Spiel zu stören; aber die Tragik kommt nicht zur Entfaltung, und im Zauber der Nacht und der Musik, der Liebe und Freundschaft sind alle Schatten des Daseins beschworen. Und wie Shylock, so werden auch die weniger gefährlichen „Barbaren“, die das Glück dieser edeln Venezianer stören könnten, unschädlich gemacht, die Freier, die unter Gelächter den Boden verlassen, auf dem für sie keine Lebensmöglichkeit ist.

Der Charakter der Dichtung.

Eines der stilistischen Hauptmerkmale der Dramen Shakespeares ist die Polymythie, d. h. die Vielgestaltigkeit der Handlung (im Gegensatz zum monomythischen Drama der Griechen und Franzosen). Damit verknüpft ist die ästhetische Uneinheitlichkeit, die Vermischung von Schauspiel, Trauerspiel, Lustspiel.

Die Bassanio=Porziahandlung hat Schauspielcharakter; die Antonio=Shylockhandlung hat tragischen Einschlag, während in den Nebenhandlungen der Lustspielcharakter sich bis zur Burleske und derben Komik steigert. Die Clownszenen (Lancelot) sind für Shakespeares Kunst bezeichnend. Insbesondere aber ist das Ende des Dramas reines Lustspiel. Das komische Element zieht sich durch das ganze Drama hin und findet sich auch in der Gerichtsszene, die von diesem Standpunkt aus die Geschichte vom geprellten Juden ist. Der Ernst wird gemildert durch das Verkleidungsmotiv (Porzia) und die Späße des Graziano.

Soweit das Tragische stärker empfunden wird, als es von Shakespeare gewollt war, liegt es an der Wandlung der Auffassung, die heute den tragischen Hintergrund des Schicksals Shylocks nicht völlig wegdrängen kann. Stofflich sind untereinander gemischt die Märchenwelt und die rauhe Welt der Wirklichkeit. Die wesentlichsten Teile der Dichtung gehören in den Bereich des Märchens: die Brautwahl, Porzia als Richter, der Handel um das Pfund Fleisch, die Entscheidung des Rechtshandels, die Laune des Zufalls; realistisch, an die Tragödie erinnernd, die Hartnäckigkeit, mit der der Rechtshandel auf die Spitze getrieben wird.

Der Renaissancecharakter des Lustspiels.

Die außerordentlich treffende Lokal- und Zeitfarbe des Stückes hat neben mancherlei anderen Einzelheiten dem Gedanken Raum gegeben, daß Shakespeare das Venedig der Spätrenaissance selbst betreten habe. In der That sind große und kleine Züge echt venezianisch. Lancelot, in dem der Clown des zeitgenössischen englischen Dramas steckt, ist zum echt italienischen Gassenjungen individualisiert. Der graziöse Spottvogel Graziano entstammt unverkennbar der italienischen Renaissanceclust. In noch höherem Grade sind die Eigenschaften der Hauptgestalten, Porzias, Bassanios, Antonios vom Äußeren bis zur feingeistig platonisierenden Renaissancebildung echteste Züge des damaligen Italien; für

Porzia jedenfalls konnte Shakespeare in London kein Modell finden. Der Garten in Belmont und die Zustandsschilderung in dieser vornehmen Villa deckt sich mit Beschreibungen in italienischen Chroniken und Dichtungen, desgleichen die von Musik erfüllte italienische Nachtszene; die genießerische Lebenslust ist gleichfalls unverkennbar südlich.

Der Preis der Musik, ihre Bedeutung als Schmuck des Lebens und ihre Wirkung auf die menschliche Natur entstammen der Auffassung des damaligen Italien. Die Worte¹⁾, die Shakespeare dafür findet, sind fast wörtlich Castigliones Hofmann, dem Lehrbuch geistig-vornehmen Lebens, entnommen. Es ist die platonische Auffassung vom Wesen der musischen Künste, die bei den Italienern der Renaissance zu neuem Leben erweckt worden war.

Und damit treffen wir auf einen der wesentlichsten Renaissancezüge, die Verwendung antiker Elemente. Besonders charakteristisch ist es, daß sich in Shylocks Sprache keine Reminiszenz aus dem klassischen Altertum findet, er steht außerhalb der humanitas. Um so mehr aber ist diese in Porzia lebendig; in Belmont werden die lateinischen Dichter verehrt, sie spricht selbst lateinisch, wie es bei den hochgestellten Frauen jenes Zeitalters oft anzutreffen war. Antike Anschauungen und Gleichnisse sind ihr ein selbstverständliches Element der Geistesbildung. In vollendetster Weise sind die antiken Anspielungen in der Mondnacht zu Belmont über leeren dekorativen Schmuck hinaus zu eigenem Leben erweckt. Die tiefste Läuterung aber durch die Antike erfuhr der Begriff edler Freundschaft. Sie regiert Denken und Tun dieser hochgestimmten Gesellschaft. Ihr Bild erfährt die höchste Steigerung durch den Gegensatz zu dem diesen Gefühlen gegenüber verständnislosen Shylock. Es ist die von Petrarca gepriesene Freundschaftsauffassung der Humanisten. Sie geht bis zur wörtlichen Befolgung des Gebotes der Pythagoreer, daß unter Freunden der Besitz gemeinschaftlich sei. Auch andere pythagoreische Vorstellungen finden sich: Die Seelenwanderung, die Sphärenharmonie und besonders die Lehre vom harmonischen Charakter, die Humanismus und Renaissance mit besonderer Vorliebe ausgebaut hatten. „Ebenmaß der Gegensätze“ im Menschen ist das ideale Ziel, von Porzia in höchster Form verkörpert, die volle Souveränität der Persönlichkeit dem Leben gegenüber. Die

¹⁾ K. v. D. V, 1.

Harmonie (Porzia) macht das Leben lebenswert, die Disharmonie (Shylock) zerstört es.

In Porzia hat Shakespeare das Frauenideal der Renaissance gefeiert: Welt dame und dabei empfindendes Herz. Alles Edle der Natur und Kultur ist vereinigt, um die Anmut ihres Daseins zu erzeugen. „So erscheint uns Porzia als die Repräsentantin jener Nachblüte des griechischen Geistes, welche von Italien aus im 16. Jahrhundert ihren holden Duft über die Welt verbreitete, und welche wir noch heute unter dem Namen „die Renaissance“ lieben und schätzen“ (Heine).

In stilistischer Beziehung ist Shakespeare auch von der Rhetorik des Petrarkismus berührt, die in England den Namen Euphuismus hat. Abgesehen von seinen Sonetten, in denen Shakespeare ein unmittelbarer Schüler Petrarca ist, ist der verstärkte, oft zu Unnatur und Geschraubtheit führende Petrarkismus für Shakespeares Diktion von Bedeutung geworden. Wie Petrarca liebt er auch das Wortspiel, die Anthithese, die er gern zu komischen Zwecken glücklich nutzbar macht. Euphuistische Ausdrucksweise findet sich bei Salarino und Solanio, wo sie Mittel der Charakterisierung sind. Dieser Stil lag naturgemäß in der Richtung des Formtriebs der Renaissance, für Shakespeare hatte er die bedeutende Folge, daß er seinen Bilderreichtum erweiterte.

4. Die italienische Renaissance in der deutschen Dichtung des 19. Jahrhunderts.

E. f. Meyer, Die Hochzeit des Mönchs.

Diese Novelle führt uns in die Anfänge der italienischen Renaissance, aber während wir bei Petrarca und Shakespeare im wesentlichen die helle Seite jener Zeit kennen gelernt haben, enthüllen sich uns jetzt auch die dunklen und ernstesten Kräfte, die damals wirksam waren.

Auf welthistorischem Boden spielt sich die Geschichte ab: Ezzelino, der Schwiegerson und Vogt Friedrichs II., und Dante sind die großen Figuren, die hier Erzählung und Schicksal bestimmen. Cangrande, der Tyrann von Verona, läßt sich die Geschichte erzählen. Die äußere Form ähnelt der Rahmenerzählung, wie sie in den Novellensammlungen üblich war; in einem Kreise von Zuhörern erzählt einer, hier Dante, die Geschichte. Aber in weit höherem Maße als etwa bei Boccaccio ist der Rahmen

und die Erzählung miteinander verflochten. Gelegentlich tritt die Rahmenerzählung stärker in die Erscheinung als die Ereignisse der Novelle selbst.

Es ist eine moderne Novelle nach Form und nach der Gesinnung, die den Dichter beseelt. Wir erinnern uns an Heysses Falkentheorie, die im Anschluß an Boccaccio gewonnen ist. Die klare Silhouette, der Falke, tritt hier nicht heraus; die Novelle ist dazu inhaltlich zu reich und im einzelnen zu sehr vertieft; zudem zerfällt gerade diese Novelle in zwei nahezu selbständige Teile, das Unglück auf der Brenta mit seinen Folgen und die Geschichte Astorre-Antiope, äußerlich zusammengefügt durch die Person Astorres, künstlerisch verknüpft durch Dantes Darstellung. Und noch andere Schwächen dieser Novelle und der Kunst Meyers seien hier berührt. Der Ring, der auf der Brücke Antiope zurollt, sollte das Symbol des Schicksals sein, wie oft in der alten Novelle (vgl. z. B. den Ring in Lessings Nathan und Boccaccios Novelle), ist aber hier nur die äußerliche Begleiterscheinung eines innerlich schwach motivierten Vorgangs. Sehr oft ist der Tod Schicksal und Lösung in Meyers Kunst, weil er ein anderes Mittel für die Vollendung der Begebenheit nicht meistert, und im Zusammenhang damit steht auch die tief ironische Grundstimmung seiner Kunst, die entstanden ist durch die Sehnsucht aus der eigenen Zeit heraus nach einer Welt starker Persönlichkeiten und großer Geschehnisse. Die Seele aber, die jenen historischen Gestalten eingehaucht ist, mutet oft allzu modern an und will nicht immer zu ihren historischen Körpern passen; der Grübler bezwingt bei Meyer oft den Gestalter.

Von höchster Meisterschaft in unserer Novelle ist die Einführung Dantes, der seine Geschichte erst im Laufe der Erzählung gestaltet und mit höchstem Geschick Charaktere und Beziehungen der Novelle mit den Personen seines Zuhörerkreises verknüpft. Immer mehr zwingt er die heitere höfische Gesellschaft in seinen Bann, und sein Ernst führt sie auf Augenblicke in eine ihnen ferne Welt; es ist der Dante der Göttlichen Komödie, der Menschen und Taten das Urteil spricht.

Hier ist der Gegensatz von Mittelalter und Renaissance ebenso schroff, wie ihn Burckhardt herausgearbeitet hat zugunsten eines glänzenden Renaissancebildes.

Und nicht minder stark ist der Eindruck, der von den großen Szenen ausgeht, die Meyer mit voller Bildhaftigkeit hinzustellen

weiß: das Gespräch zwischen Ezzelin und Astorre, der Tod des Vizedomini, der Seelenkampf des Mönchs, der Goldschmied auf der Brücke, die Werbung im Schlosse der Gräfin Canossa, Ezzelin als Richter, die Maskenhochzeit, der Abend am Kaminfeuer des Renaissancehofes. Man merkt, daß Meyer nicht nur dem Stoff dieser Epoche sich zuwandte, sondern auch an ihren künstlerisch-plastischen Formen sich geschult hatte.

In der Figur Ezzelinos hat Meyer nicht die historische Persönlichkeit dieses Mannes dargestellt, aber doch den Charakter der Renaissance besonders glücklich getroffen. Sachlichkeit und Überlegenheit in jeder Lage zeichnen ihn aus; nichts bringt ihn aus der Fassung oder auch nur in Erregung, nicht einmal die Schmähungen des alten Vizedomini; bei der Bulle des Papstes tadelt er nur eines, den Stil. Auch sonst zeigt sich diese rein ästhetische Betrachtung der Dinge; die Geschichte mit dem Ring interessiert ihn nicht aus Anteilnahme an dem, was daraus folgte, sondern als ein neuartiger Weg, den das Schicksal sich gewählt hat, und dem einen Augenblick nachzufinnen sich verlohnt. Er ist frei von Illusionen, denen andere Menschen erliegen, er weiß, daß sein Richteramt nutzlos ist und kennt die Grenzen genau, bis zu denen irdische Gewalt reicht; soweit sie gilt, beherrscht er Leben und Sterben der Menschen. Auch ein Stück des historischen Gewaltmenschen kommt zur Geltung, und mancher typische Zug der Renaissancetyrannen ist in ihm verkörpert.

Die Gestalt des Astorre ist eine Problemgestalt, wie sie Meyer liebte, und trägt deshalb weniger die Züge seines Zeitalters. Dagegen sind der alte Vizedomini, die herrische und unbeugsame Diana, besonders aber der heitere Genießer Uskanio, der kein Gestern kennt, und der Kreis um Cangrande in ihren Hauptzügen Renaissancegestalten.

Den Rohstoff seiner Novelle hat Meyer den „Florentiner Geschichten“ Machiavellis entnommen.

Hofmannsthal, Der Tod des Tizian.

In Petrarca war die Jugend des Zeitalters verkörpert; in Meyers Novelle dieselbe Epoche, aber gesehen mit der Sehnsucht des modernen Menschen und deshalb vielfach gebrochen. Im „Kaufmann von Venedig“ lebt der Geist der Blütezeit, mit den Augen des Zeitgenossen geschaut; in Hofmannsthals „Tod des Tizian“ werden wir an das Ende geführt, an das Totenbett des

letzten der großen Künstler, und hier ist es wiederum, wie bei E. F. Meyer nicht der Zeitgenosse, sondern der Mensch unserer Tage, der im Bilde des Künstlerdaseins Tizians eine Verherrlichung und Erhöhung des eigenen Daseins sucht.

Venedig gab den Schauplatz zu der letzten großen Kunstentfaltung der Renaissance, und diese venezianische Kunst stand im Zeichen einer reichen und schon überreifen Kultur, deren Reiz auf die modernen Kulturdichter besonders stark war, z. B. auf Hofmannsthal.

Unter der glänzenden Reihe der venezianischen Künstler ragte Tizian hervor, und dem Dichter ist es gelungen, die reife und sinnreiche Kunst Tizians in Worte zu fassen. Charakteristisch für diese dem „Brokat“ ergebenden modernen Dichter ist das, was hier bei Tizian gefeiert wird, Empfänglichkeit für alle Reize, die das Dasein zu geben vermag, und die Fähigkeit, diese im künstlerischen Bild zu verewigen. Es ist ein Preislied auf die Künstlerpersönlichkeit, die bis zum letzten Atemzuge in voller Schöpferkraft die Krone des Lebens gewinnt.

„Er hat den regungslosen Wald belebt:
Und wo die braunen Weiher murmelnd liegen
Und Epheuranken sich an Buchen schmiegen
Da hat er Götter in das Nichts gewebt.“

Er hat gelehrt:

„. . . jedes Tages fließen
Und fluten als ein Schauspiel zu genießen,
Die Schönheit aller Formen zu verstehen
Und unserm eignen Leben zuzusehen.“

Seltam und mit virtuoser Kunst ist in dieser Dichtung das moderne Ästhetentum und die geistige luxuria mit der Künstlerpersönlichkeit Tizians und der letzten großen Epoche der italienischen Kultur verwebt: Frauenschönheit, Blumen, der Glanz des Meeres, Seide, Gold, Frühlingstäler, Nymphen, kristallne Quellen.

Das alles aber „wird man da drunten nicht verstehn“, und deshalb zieht sich der moderne Dichter vom Lärm des Tages zurück, und auch von Tizians Villa hinter hohen Gittern vernimmt man nur dumpf das Getriebe der Welt; dies letztere ist auch ein Zug jener Zeit der sinkenden Renaissance. Nachdem das öffentliche Leben alle Hoffnungen enttäuscht hatte, blieb als Ideal das glänzende Dasein des im Genuß aller Kulturgüter lebenden

Privatmannes, und da treffen sich Hofmannsthal und die Seinen mit dem letzten Persönlichkeitsideal der Renaissance.

E. f. Meyer stellt uns plastische Gebilde und Persönlichkeiten dar; bei Hofmannsthal erscheint die plastische Gestaltungskraft gelähmt, hinter dem Gewebe von edlen Versen suchen wir vergebens die greifbare Gestalt. Die Macht und das Wirken der Persönlichkeit ist in einen glitzernden Traum verwandelt. Die Einseitigkeit dieser Kunst wird nicht aufgewogen durch den Reiz der klingenden und oft allzu weichen Verse; der ganze Vorgang ist eine erlesene Kostbarkeit, der sich der Dichter hingibt. Nicht nur die Renaissance hat sich hier zu Ende gesungen, sondern auch das Nachempfinden der Renaissance Stimmung in unserer Zeit. Die Welt wird nur geahnt, nicht mehr geschaut und gestaltet.

II. Humanismus und Reformation in Deutschland.

1. Der deutsche Humanismus.

In Italien wurzelte der Humanismus in Kräften, die aus nationaler Überlieferung und aus der Entfesselung von Volkskräften, insbesondere der italienischen Sprache und ihrer Dichtung, seine Nahrung sog. Er begründete eine neue Lebensstimmung, die in der Kultur der Renaissance einen überallhin leuchtenden Ausdruck fand; die Wirkung auf die europäische Kultur (Rußland ausgenommen) ist eine der folgenschwersten geistigen Tatsachen der abendländischen Geschichte.

Auch Deutschland war vom italienischen Humanismus und der italienischen Renaissance mächtig berührt, der Verlauf dieser Bewegung gestaltete sich aber anders als beispielsweise in Frankreich, England und den Niederlanden.

Der deutsche Humanismus ist zwar in mancher Beziehung ein fremdes Gewächs, aber zugleich hatte er seine Wurzeln in ähnlichen Voraussetzungen wie in Italien im 13. und 14. Jahrhundert. Auch später behielt er sein anderes Gepräge, als der italienische Einfluß Ende des 14. und 15. Jahrhunderts mit Macht einsetzte. Denn die Reformation, die dem Humanismus als neue Lebensstimmung im italienischen Sinn durchaus entgegengesetzt war, hatte ihn bereits in ihren frühen Anfängen im Beginn seiner Wirkung stark beeinflusst; der Gegensatz zur mittelalterlichen Einstellung in Philosophie, Theologie, Religion und allen Beziehungen menschlicher Seelenkräfte war in Deutschland kein Kennzeichen

des Humanismus. Auch Erasmus, der größte deutsche Humanist, ist kein liberaler Kritiker, kein voltairischer Geist, mag auch manchmal die Form seiner Redeweise an den Franzosen gemahnen. Grundsätzliche Gegensätze wissenschaftlicher Art bestanden in Deutschland nicht zwischen Scholastik und Humanismus. Gerade der laute Streit der Dunkelmännerbriefe zeigt dies deutlich. Auf beiden Seiten des weite Kreise ergreifenden Streites, in den Papst und Kaiser eingriffen, standen Humanisten und Scholastiker. Kirchenpolitische und pädagogische Forderungen, Kampf um die Anerkennung des humanistischen poeta waren häufig die Grundlagen der Auseinandersetzungen. Wohl bekämpfte Reuchlin den wissenschaftlichen Frevel, dem die hebräischen Schriften zum Opfer fallen sollten, aber die eigentliche Ursache seines Kampfes war ihm die Notwendigkeit, die heilige (hebräische) Sprache zu verteidigen, in der Gott und die Engel gesprochen hatten.

Da, wo es dem Humanismus gelang, die Lehrstühle der Universitäten zu erobern, schmolz er leicht mit der herrschenden akademischen Scholastik zusammen. Freilich wuchsen die Ansprüche an wissenschaftliche Eignung und Leistung ihrer Vertreter; an Stelle des mittelalterlichen Latein trat die Forderung nach Beherrschung der ciceronianischen Beredsamkeit. Die mittelalterlichen Autoritäten blieben bestehen, aber das Streben, sie in ungetrübter Reinheit zu erkennen, war Ziel des Humanismus; also ein Verlangen nach Vertiefung und Läuterung der mittelalterlichen Wissenschaft, nicht Kampf für eine neuartige Welt- und Lebensanschauung. Der ästhetische Zug der Bewegung in Italien vollends blieb in Deutschland nahezu fremd. Statt dessen suchte der Humanismus für die Erneuerung des religiösen Lebens und der Kirche. Der Beginn des modernen Denkens und Empfindens in Deutschland liegt erst im 17. Jahrhundert.

Nicht zuletzt ist es auch die Kleinbürgerliche Enge, die dem Humanismus das Wachsen zur Größe in der Luft alles überschauender Freiheit verwehrte. Ein treffendes Beispiel ist die Staatslehre des Zeitalters. Die Kanzler von England (Bacon) und der Staatssekretär von Florenz (Machiavelli) erkannten Wesen und Sinn des Staates; was die deutschen Humanisten über diesen Gegenstand zusammenleimten, war Stümperei.

Ein klares Gesamtbewußtsein einer neuen geistigen Welt hat der deutsche Humanismus nicht erzeugt. Der Ansturm der Reformation hat seine relative Einheit zertrümmert. Trotzdem

hat der Humanismus auch für Deutschland die entscheidendsten Folgen gehabt, die aber erst in den folgenden Jahrhunderten zu voller Auswirkung gelangten. Im 16. Jahrhundert hat er die Grundlage der deutschen hohen Bildung geschaffen, zu den alten Universitäten sind neue im Geiste des Humanismus getreten, zahllose Lateinschulen, die Grundform unserer Gymnasien, sind gegründet worden. Melanchthon ist als der eigentliche Vater der humanistischen Schulbildung anzusehen (praeceptor Germaniae).

Über den Wert der humanistischen Erneuerung unseres Geisteslebens gehen die Meinungen auseinander. Tatsächlich hat die Antike als Bildungswelt die Deutschen jahrhundertlang in ihren Bann gezogen. Nachdem Herder zuerst nachdrücklich ihren Wert in Frage gestellt hat, sind neuerdings Humanismus und Renaissance als Verhängnis der deutschen Kultur bezeichnet worden, weil sie die volkstümliche echte und deutsche Überlieferung im gesamten geistigen und Kunstschaffen zerstört und dem Deutschen wesensfremdes Gut an Stelle des Eigenen gesetzt hätten. Selbst die Wiedererweckung der antiken Latinität wird in ihrem Wert ernsthaft bezweifelt, weil durch sie der lebendigen lateinischen Sprache des Mittelalters der Todesstoß gegeben worden sei. Auch die tiefe Kluft zwischen Gebildeten und Ungebildeten, die uns heute ganz besonders zum Problem geworden ist, wird von manchen als eine der Schädigungen des Humanismus betrachtet.

Wie man sich aber auch zu diesen Fragen stellen mag, immer bleibt das Eindringen von Humanismus und Renaissance für uns eine entscheidende kultur- und geistesgeschichtliche Tatsache.

2. Luther, Die Bibelübersetzung, das Kirchenlied.

Luthers Bedeutung für die deutsche Dichtung ruht auf der Bibelübersetzung, die weit über den Rahmen eines bloßen Übersetzungswerkes die Grundlage für die neuhochdeutsche Dichtersprache gegeben hat. Vor Luther gab es mehrere Versuche, die Bibel ins Deutsche zu übertragen, sein Werk hat den Charakter einer abschließenden Leistung. Luthers sprachlicher Rohstoff war die Kanzleisprache, die aus dem Sprachgebrauch der kaiserlichen und kursächsischen Kanzlei sich herausentwickelt hatte und vielerorts das Ansehen einer amtlichen Schrift- und Verkehrssprache genoss. Diese Sprache war aber, wie aus ihrer Entstehung nicht anders zu erwarten ist, von einem begrenzten Sprachumfang und von großer Starrheit. Diesen Mangel hat Luther überwunden

durch die Benutzung des Sprachschatzes des Volkes; für die religiösen Gefühle und Begriffe hatten die Mystiker sprachlich vorgearbeitet. So ist Luthers Werk auf mancherlei Voraussetzungen aufgebaut; seine Leistung liegt in der Fähigkeit, diesem übernommenen Stoff Kraft und Leben einzuhauchen. Die Bibel mit ihrem großen Sprach- und Bilderreichtum hat seine Zunge gelöst, und in der Art, wie er seiner Aufgabe Herr wurde, zeigt er sich als den sprachgewaltigsten Deutschen. Bis auf den heutigen Tag herrscht seine Sprachschöpfung, in allen folgenden Jahrhunderten vielfach erweitert durch sprachschöpferische Leistungen, deren jede jedoch begrenzt war gegenüber dem gewaltigen Sprachfundament, das er geschaffen hatte. Luthers Sprache konnte sich durchsetzen, weil der mitteldeutsche Kern seiner Sprache sowohl im Norden, wie im Süden unseres Sprachgebietes Wurzel schlagen konnte. Eine an der Peripherie liegende Mundart hätte von vornherein bedeutende Schwierigkeiten für eine allgemeine Anerkennung haben müssen. Besonders aber kam es Luthers Sprache zu statten, daß die Bibel durch die Buchdruckerkunst weiteste Verbreitung finden konnte, und bei der großen Bedeutung, die das Bibellesen der Laien in seiner Zeit für die deutsche Bildung gewann, konnten entgegenstehende sprachliche Kräfte in verhältnismäßig kurzer Zeit in den Hintergrund gedrängt werden.

Auch im Mittelalter sind Ansätze zur Bildung einer Schriftsprache zu verzeichnen. Karl der Große hatte das Rheinfränkische zur Hofsprache gemacht, das allgemeine Bedeutung als Amtsprache gewann, aber keine Literatur erschuf und deshalb sich auch nicht entscheidend durchzusetzen vermochte. Im Hochmittelalter hatte sich eine verhältnismäßig einheitliche Dichtersprache herausgebildet auf hochdeutscher Grundlage; sie beeinflusste auch die Umgangssprache und hat, gestützt durch die großen dichterischen Werke, auch im niederdeutschen Sprachgebiet Aufnahme gefunden. Eine gemeindeutsche Schriftsprache scheiterte an dem Gewicht der niederdeutschen Mundarten und deren Literaturwerken. Luthers Bibelübersetzung hatte so zuerst es vermocht, eine gemeindeutsche Schriftsprache durchzusetzen. Luther war sich der Schwierigkeiten wohl bewußt bei seiner Übersetzung, und mit genialer Klarheit hat er den Weg erkannt und eingeschlagen, der ihn über die Übertragungen seiner Vorgänger hinausführen sollte. Luther ging auf den Urtext zurück, auf das unmittelbare Wort Gottes; darin zeigt sich neben seinem religiösen Zug zum Ur-

sprünglichen ein humanistischer Zug. Im übrigen ist Luther vom Humanismus und besonders von der Renaissance wenig berührt.

Im Sendbrief vom Dolmetschen 1530 hat sich Luther über seine Übersetzungsziele ausgesprochen. An einigen Beispielen zeigt er schlagend, wie er seine Aufgabe sieht. Er will die Sprachweise des schlichten Mannes, den Ausdruck des Ungelehrten zur Grundlage nehmen. Um zu wissen, was deutsch ist, sind nicht die lateinischen Buchstaben zu fragen, sondern die Mutter im Hause, die Kinder auf der Gasse, der einfache Mann auf dem Markte; diese tragen den Schatz der Sprache in sich, nicht die Gelehrten, die sich gewöhnt haben, die Muttersprache nach fremdem Gesetz zu modeln und zu verfälschen. An dem berühmten Beispiel: *ex abundantia cordis os loquitur* zeigt Luther, wie eine wahrhaft deutsche Übersetzung beschaffen sein muß, und wie sie nicht sein darf. Bei Freunden suchte er Hilfe, sie mußten ihm Worte suchen, und bei solchem Verlangen betont Luther, daß er nicht gelehrte oder Hofwörter brauche, sondern *vocabula simplicia*. Oft hatte er Tage und Wochen gesucht, bis er schließlich den richtigen Ausdruck gefunden hatte. Luthers Übersetzung ist frei; er läßt sich nicht knechtisch an den Buchstaben des Urtextes binden bei seinem Ziel, zu „reinem und klarem Deutsch“ zu kommen. Es kommt nicht auf den Buchstaben an, sondern wie es die Meinung des Textes in sich hat.

Luther hat aber sein Werk nicht nur unternommen, weil es ihm zu religiösem Zweck notwendig erschien, er hat auch die Arbeit geliebt, das Wort der Bibel deutsch erklingen zu lassen, und seine Freude ist groß, wenn er ein deutsches Wort gefunden hat, das besonders tief den Sinn des biblischen Wortes trifft (vgl. das Wort „lieb“) in „lieber Gott“ usw.).

Der lateinische Gesang der alten Gottesdienste mußte seiner Natur nach Sache des Priesters sein; bei der evangelischen Auffassung aber sollte die Gemeinde sich beteiligen, und damit ergab sich die Notwendigkeit des deutschen Kirchenliedes. Luther knüpfte dabei an das Vorhandene an. Er schuf seine Kirchenlieder nach Vorlagen, wie den Psalmen, geistlichen Volksliedern, lateinischen Hymnen. Die scharfe Fassung religiöser Gedanken entnahm er den alten lateinischen Hymnen; der Meistergesang hat ihm die äußere Form gegeben, das Volkslied Gehalt und Kraft. Das berühmteste seiner Lieder ist das Trutzlied der Reformation: „Ein feste Burg ist unser Gott“ nach dem 46. Psalm. Mehr als bei

den übrigen Liedern steht hier Luthers Art und Tat, wie er sie fühlte und sah, hinter den Strophen. Die Entstehungszeit ist umstritten; die volkstümliche Auffassung hat das Lied ins Jahr 1521 gesetzt, und seinem Gehalt und seinem Sinn nach gehört es zum Reichstag in Worms.

3. Die Streitliteratur; Hutten, Murner.

Der Humanismus, der in Deutschland die Kultur und das Bildungstreben des Bürgertums zur Voraussetzung hatte, erhält bei Hutten eine besondere Färbung. Hutten war Humanist und Ritter. Zunächst war auch er Neulateiner, stolz auf die geistige Kultur, welche die neue Bewegung brachte, und der er nachrühmte, daß sie Deutschland aus der Tiefe der Barbarei emporgehoben habe.

Seinen Ruhm und seine Wirkung verdankt er seinen deutschen Schriften, sie vor allem haben ihn zu der plastischen historischen Gestalt gemacht, in der er fortlebt. Am Beispiel Luthers hatte er die Kraft gesehen, die dem deutschen volkstümlichen Wort inne wohnte, gegen das auch die höchste Rhetorik und satirische Gewandtheit der humanistischen Latinität ein Nichts war. Die deutsche Sprache war ihm ein zähes Mittel, das er oft ungelenk nur handhabte; um so erstaunlicher, daß er es verstanden hat, seine Zeitgenossen hinzureißen, so daß sie seine Sache als die ihre empfanden.

Der Humanismus war ihm nicht Selbstzweck, sondern Mittel des Kampfes, Ersatz für das Schwert, das zu schwingen ihm nicht vergönnt war. Er war ein unruhiger, nur im Kampfe erlöster Geist. „O Jahrhundert, es ist eine Lust, in dir zu leben“, dies berühmte, ihm zugeschriebene Wort bezeichnet seinen Sinn, dem die Wirren der Zeit Lebenselement sind, Möglichkeiten der Tat bedeuten, im Gegensatz zum stillen Lebensstil des späteren Erasmus, den der wilde Lärm der entfesselten Kräfte beunruhigte. Ritterliche Standes- und Kampfinteressen verbanden ihn mit Sickingen, mit Luther dessen Angriffe auf Rom; der Reformator freilich verhielt sich ablehnend, er bemerkte den politischen, anders gearteten Grundton in der Seele des streitbaren, fahrenden Ritters. Und tatsächlich hat Hutten mit sicherem Sinn die Reformation da ergriffen, wo sie politisch wirksam werden mußte.

„Ein neues Lied“ ist Huttens größter Wurf; alles, was er war, was in ihm lebte, wofür er stritt, sein Glaube, sein Schicksal,

seine Persönlichkeit steht in wenigen Strophen in voller Deutlichkeit vor uns; eine glückliche Stunde hat ihm sein eigenes Bild so gezeigt, wie er in der Geschichte lebt, und mit überraschender Sicherheit ist es vor uns hingestellt. Der Stolz, eine entscheidende Tat gewagt zu haben, Trotz gegen den mächtigen Feind und gegen widriges Schicksal, die Überzeugung, im Recht zu sein, die Lust am gewagten Spiel großen Stils mit Einsatz der ganzen Persönlichkeit und des eigenen Glückes lebt in jeder Zeile; siegesicher erklingt der feste Wille, keinen Schritt zu weichen, und wenn das Spiel schief geht, dann wird er das nächste Mal die Karten besser mischen, und im Entscheidungskampf gegen die List der „Kurtisanen“ fordert er Hilfe und Gefolgschaft, damit er und sein Werk nicht verderbe.

Eine lebendige Volksmelodie seiner Zeit hat das Lied getragen und ihm weite Wirkung und Kraft verliehen; auch die letzte Spur des humanistischen poeta ist hier ausgelöscht; der Kämpfer in der großen Geisterschlacht des 16. Jahrhunderts erhebt sich mannhaft empor, jedem in seiner Zeit verständlich und in der Geschichte so verewigt. Die Not eines ganzen Geschlechts und das Eigenste einer wirkenden Persönlichkeit sind in diesem Liede eins. Dem religiösen großen Trutzlied Luthers ist dieses politische Trutzlied im Innersten verwandt.

Murner.

Unter den Begnern Luthers ist der Franziskanermönch Thomas Murner die bedeutendste Erscheinung. In der Form seiner Zeitsatire lehnt er sich durchaus an die Überlieferung an, was ihn aber besonders heraushebt, ist die Macht seines Wortes und die Fähigkeit, große Stoffmassen zu bändigen. Seine Persönlichkeit und sein Charakter ist schwer zu ergründen, es bleibt, wie man sich auch zu ihm stellen mag, immer etwas Rätselhaftes zurück. Deshalb war er schon in seiner Zeit heftig befehdet und voll bewundert worden. Er war kein ruhiger, nur durch die große Zeitbewegung aufgerüttelter Geist, sondern der Streit war ihm, darin Hutten ähnlich, Lebenselement, und gleich diesem hat er ein unstätes Leben geführt. Etwas Unruhiges, Flackerndes, Zügelloses haftet ihm an, der Persönlichkeit wie dem Werk; auch ist der Ehrgeiz oft die stärkere Triebfeder für sein Handeln als die Sache. Seine Stellung zur Reformation hat keinen einheitlichen Zug. Vor Luthers Auftreten hat er selbst Kirche und Klerus angegriffen,

dann ist er zunächst maßvoll, von hoher Achtung für den Mönch des anderen Ordens erfüllt, erst später schlägt er den scharfen Ton an, der sein mächtigstes Werk „Von dem lutherischen Narren“ zum eigentlichen Mittelpunkt der literarischen Luthergegnerschaft gemacht hat. Er trat nicht in den Kampf, weil er etwa die alte Kirche für vollkommen hielt, er erkannte ihre Mängel durchaus an, sondern weil er in Luthers Beginnen eine viel schlechtere Sache sah, die auf Umsturz hinauslief, dem er mit der Waffe des Geistes entgegenzutreten suchte. Ihm war Luthers Vorgehen ein katilinarisches Unternehmen, eine „Narrheit“, wie man das Wort damals verstand. Die Figur des Narren und die Narrheit aber hat er in jener didaktisch-literarischen Prägung als symbolischen Träger alles dessen, was er zu bekämpfen hatte, verwendet.

Der Narr der Fürsten und großen Herren und der Narr der Bühne waren bekannte und lebendige Gestalten des Lebens in jener Zeit, da die Satire dem didaktischen Narren in den Mittelpunkt stellte. Der Narr stammte so aus dem Leben, und auch da, wo er literarisch wurde, ist er noch umweht vom Hauch der Wirklichkeit, der er seine Gestalt verdankt, nicht etwa reine, leblose, literarische Tradition. In Kleidung und im Gehaben war der lebhafte Narr dem lebendigen Vertreter gleich. Auch seine Funktionen sind von Haus aus die gleichen: unter der Maske und dem Schutze der Narrheit, des Widersinns, auch des Blödsinns gab er die Torheiten der Menschen dem Lachen preis; ihm fiel in gleicher Weise die Aufgabe zu, die Wahrheit dann auszusprechen, wenn deren unmittelbare Darstellung nicht möglich oder nicht treffend genug erschien. Eine weitere Vorstellung stellte sich Narrheit, Torheit, auch das Verbrechen als eine losgelöste Kraft vor, von der der Mensch besessen ist, die den Menschen quält, mit der er schwanger geht und die ausgetrieben werden konnte; man beschwor sie, sei es durch magischen Hofuspokus, durch Gewalttätigkeit oder im harmlosesten Fall durch die Satire. Schon der Narr des Mittelalters zeigt häufig ein seltsames Gemisch aus Heiterkeit, Liebenswürdigkeit, Wiß, unerklärlicher und beängstigender Verderbtheit.

Satirisch in großem Stil hat Brant den Narren in die Literatur gebracht, seine letzte Vertiefung hat ihm Grimmelshausen in Deutschland gegeben, der größte Meister der Weltliteratur in diesem Fach ist Shakespeare. Brant stellt im Narren die Schwächen der menschlichen Natur an den Pranger; nicht nur die harmlose Schwäche, sondern auch das Böse ist Narrheit.

Der Narr in der didaktischen Satire war meist ein harmloser Geselle, der dem Humor das Gewand lieh, die Torheiten der Menschen vorzuführen und der Lächerlichkeit preiszugeben. In Murners Streitschrift aber ist die Narrensatire von den hohen Wogen der erregten Zeitstimmung getragen. Sie gewinnt an Wucht und Schärfe durch den besonderen Gegenstand, der in drohender Wirklichkeit seine Macht entfaltete und ein anderes klarer zu schauendes Ziel bot, als die allgemein menschliche Satire etwa des Erasmus. Denn im Kampf der Geister loderte der Haß auf, und dieser fährt mit den handfesten Grobheiten auf, die den Gegner vernichten sollen. Alles Niedrige und Widersinnige, kurz alles Allzumenschliche ist in Luthers und seinen Anhängern verkörpert, ungeheuer ist die Macht des lutherischen Narren, der in sich alle erdenklichen Narrheiten trägt; die Verteidiger des alten Glaubens, zu schwach, um Widerstand zu leisten, müssen sich hinter die schützenden Mauern ihrer Burg zurückziehen, an ihrer Spitze Murner. Schließlich wird eine friedliche Lösung versucht; Luthers bietet Murner seine Tochter zur Frau an, Versöhnung und Hochzeit werden gefeiert unter den üblichen Formen der Zeit. Da aber entdeckt Murner, daß Luthers Tochter (dessen Lehre) den Grund hat, und er jagt sie davon. Schließlich stirbt Luther und mit ihm der lutherische Narr. Luthers Tod und Begräbnis werden mit unflätigen Späßen begleitet und finden unter schmutzigen Verhöhnungen statt. Doch dürfen diese Grobianismen nicht mit unserem Maß gemessen werden, sondern im Rahmen dessen, was sich die zeitgenössische Satire erlaubte. Auch dann bleibt Murners kräftiger Unflat noch immer bemerkenswert, aber nicht außerhalb dessen, was die damalige Dastik gewohnt war. Zahlreiche Holzschnitte schmückten das Buch, Murner ist als Mur=nar dargestellt in Mönchskutte mit einem Katzenkopf.

Murner hat für seine lutherfeindliche Polemik harte Angriffe auszuhalten gehabt, die nicht nur mit der Feder ausgefochten wurden. Er kam mehrmals persönlich in Gefahr, in seiner Abwesenheit wurde seine Wohnung bei einem Volksaufbruch geplündert, mehrmals mußte er fliehen. Die Lutheraner sahen in ihm einen der unveröhnlichsten und mächtigsten Feinde ihrer Sache, und tatsächlich war er es durch die Macht seines Wortes, seines Witzes und seiner außerordentlichen Fähigkeit, populär zu schreiben. Es geht nicht an, in ihm nur einen „Thersites in der Kutte“ zu sehen, wie er einmal gekennzeichnet wurde.

4. Hans Sachs.

Die Zeit der Reformation, die in dem wilden Gewoge ihrer tiefen Erregungen und Gegensätze, in ihrer sozialen Umschichtung die Geister in Anspruch nahm, hat Wort und Schrift sich dienstbar gemacht. Eine gewaltige Streitletteratur war auf allen Seiten emporgeschossen, selbst der humanistische Gelehrte hat seine Sprache, seinen Geist und seinen Witz in reichem Maße in die Bewegung hineingeworfen. Solche Zeiten entfesselter Kräfte sind dem Entstehen des großen Kunstwerks entgegen, das des Bodens gewissen und sicheren geistigen Daseins bedarf. Deshalb dürfen wir einen großen und reifen Dichter in jener Zeit nicht erwarten, und auch Hans Sachs, der einzige für uns noch lebendige Dichter jener Zeit, darf deshalb nicht überschätzt werden, weil er der einzige war und ein größerer in jener Zeit nicht gewesen ist.

Das literarische Bild des Nürnberger Dichters, das unsere Zeit bezaubert, ist von Goethe geschaffen, und darauf aufbauend hat Richard Wagner ihm den Rang einer großen, überragenden Persönlichkeit verliehen. Goethe aber ging von dem aus, was Hans Sachs ihm gewesen ist; seine Auffassung, seine Verherrlichung ist weiter bedingt durch die Kampfstellung, in der er sich selbst befand, und in der ihm Hans Sachs als Leitstern, als Gegenbild dessen, was er bekämpfte, erschien.

Wohl ist Hans Sachs der klassische Vertreter des bürgerlichen Zeitalters der deutschen Dichtung, dem auch im Drang der schweren Zeit die Aussicht auf das Ewige, Reinmenschliche erhalten blieb. Es lebt in ihm Bürgerstolz, Freude am weiten Reich seiner geistigen Beziehungen, an seinen gereimten Lesefrüchten aus allen Schüffeln, die sich ihm boten: Bibel, Novelle, Schwanksammlung, Chroniken und Volksbücher, Naturgeschichte und antike Literatur; im bunten Kreis seiner meist belanglosen Reimereien aber glüht in den besten, einer verhältnismäßig kleinen Zahl, das warme lebendige Herz, Klarheit der Betrachtungsweise, Lebenssicherheit und außerordentliche Frische. Was Hans Sachs fehlte, war der Sinn für das Heroische, für die außerbürgerliche Größe. Mancher gewaltige Stoff vertrug die Einbeziehung in die bürgerliche Sphäre, so die von göttlicher Behaglichkeit durchspielte comedia von den ungleichen Kindern Eva; wo aber die heroische Erfassung eines Stoffes die einzig mögliche war, da mußte Hans Sachsens Spießbürgerlichkeit und plattes Moralisieren versagen; ihm erschien Siegfried als der große Tunichtgut, der wegen seiner trotzig und

ungebärdigen Taten zum warnenden Beispiel der Jugend todestochen wird, eine Auffassung, die Sachs 3. T. schon vorfand.

Die glücklichsten Griffe gelingen ihm da, wo er die Typen sprechen und handeln läßt, die volkstümliche Überlieferung und Leben ihm boten: den listigen fahrenden Schüler, den bald schlauen, bald plumpen Bauern und die einfältige, leichtgläubige Bäuerin, die Schnapphähne und Landsknechte, die ins bürgerlich Behagliche übersehten Legendengestalten wie Petrus, der seit den Tagen der frühmittelalterlichen Spielleute eine gerne im Lichte kräftigen Humors erfaßte Figur war. Auch die Allegorie, wie etwa die Frau Wahrheit, hat er sich dienstbar gemacht und ihr rührende, ernste und strafende Töne in glücklichster Weise abgewonnen.

Manchmal hat er dasselbe Thema in allen ihm geläufigen Kunstformen abgewandelt: im Meisterlied, im Reimspruch, im Drama.

Für ihn war das Drama von seiner didaktischen Reimspruchweise nicht wesensverschieden: das Drama ist bei ihm in eine beliebige Anzahl actus (bis 10) eingeteilt, ohne daß dieser Einteilung eine innere Nötigung zugrunde läge; seine Dramen sind dialogisierte Erzählungen. Das alte Fastnachtspiel hat er, wie man es gerne ausdrückt, veredelt und von seinen Unflätereien und Schläßen erlöst; aber man vergißt dabei, daß er dadurch auch die orgiastische Heiterkeit dieser alten Gattung zerbrach, die trotz allen Schmutzes sich auf einer höheren Ebene bewegte, als die launige, moralisierende Hausbackenheit des Hans Sachs. Das sagt nichts gegen die unvergleichliche Frische der besten Leistungen des Schuhmachers und Poeten dazu, aber es muß betont werden, daß auch das Priapeische Ausdruck einer Lebensstimmung hoher Art sein kann und im Fastnachtspiel gelegentlich auch war, die einer Sphäre angehörte, in die sich aufzuschwingen Hans Sachs notwendigerweise versagt bleiben mußte.

Neben den Dramen sind es die Reimsprüche, die Schwänke, von denen ein großer Teil unvergänglichen Reiz behält. Goethe war der erste, der nach Jahrhunderten der Vergessenheit den Zauber dieser Dichtungen wieder erfuhr. In der Legende vom Hufeisen hat er dem Dichter ein liebevolles Denkmal gesetzt und zwar in einer Zeit, in der Hans Sachs ihm nicht mehr unmittelbar nahe stand (1797), und am lebendigen Beispiel gezeigt, was Hans Sachs ihm gewesen ist; in dieser Dichtung, wie in den Knittelversen des Faust zeigt sich, daß Hans Sachs für ihn ein Jungbrunnen war gegen leere, hohle Verskunst.

Goethe hat dem bewunderten Meister ins Auge gesehen und ihn tief verstanden; in der poetischen Sendung hat er ihn nach seinem Maße gedehnt; aber Goethes Idealbild lehrt uns, daß nicht nur Leistung gilt, sondern auch die edle Wirkung, beides zusammen gehört zum geistigen Porträt eines Menschen.

Im Volkslied vom „Landsknecht auf der Stelzen“ erkennen wir den unmittelbaren Hauch des Landsknechtslebens mit den kennzeichnenden Eigentümlichkeiten: Losgelöstsein von der bürgerlichen Welt, ohne ihren Schutz, ihre Sicherungen des Lebens, aber auch ohne ihren Zwang. Voll strömt die Überzeugung aus diesem, wie aus vielen anderen ähnlichen Liedern, daß das Schicksal des Landsknechts hinzunehmen sei, ergeben, gefaßt, ohne Trauer, ohne den Wunsch, daß es anders sein sollte oder könnte. Auch die einzelnen Züge breiten sich vor uns aus, Sold, Waffen, Weiber, Schalten über den Besitz der anderen, Gleichgültigkeit und Gelassenheit, das Ende als Spittelsknecht oder der stolze Tod des Soldaten und die letzte Ehre unter dem Klang der Trommel; alles unmittelbare Wirklichkeit ohne Verklärung und auch ohne Kritik.

In Münchhausens Ballade „Alte Landsknechte“, hat sich der Kunstdichter dieser Gestaltenwelt bemächtigt, die er aus einem andersgearteten Zeitalter gesehen hat. Auch hier sind die Einzelzüge dargestellt, die Inhalte des Landsknechtsdaseins, Trunk, lästerliches Fluchen, Würfelspiel. Aber die Wirklichkeitstönung des Volkslieds fehlt, mußte fehlen. Der moderne Dichter interpretiert seinen Stoff, er verdichtet den Inbegriff des Landsknechtswesens, dessen Poesie und unverwüßliche Lebenskraft, seine Unbeugsamkeit, seine Treue und Unbeirrbarkeit gegenüber dem Gesetz des eigenen Daseins, das über die Schranken des Todes und der Seligkeit siegreich sich behauptet; er verherrlicht den Herrenwillen, der sich selbst nicht untreu wird. Und es werden alle Kunstmittel angewandt, Lautmalerei, Teichoskopie, bildmäßige Schilderung, Affekulation, Râsonnement, dramatische Zuspitzung, Spannung, bewußte Antithese und bewußter Kontrast: das ganze eine kunstvoll aufgebaute gedrängte Szene, getaucht in die Ironie und Grazie des Spätgeborenen mit der Sehnsucht nach heroischem Leben.

Der Landsknecht des Volksliedes sieht sich selbst in aller Natur und Wirklichkeit, Münchhausen feiert eine Form des Lebens, der er sich selbst verwandt fühlt. Nicht minder einheitlich und folge-

richtig ist das Bild, das Hans Sachs zeichnet, aber auf einer anderen Ebene. In vollem Maße trifft Sachs die realistischen Züge, Bettelei, Verlumptheit, grobe Flüche, ungebärdige Ungeduld, Würfelspiel, Streit und Schlägerei. Petrus und Gott der Herr erscheinen verbürgerlicht, der Himmel ist Nürnberg, die Sitten ordnungsliebender und ehrbarer Bürger herrschen hier, wie im wohlgepflegten Bürgerhaus. Gott der Herr betrachtet die Landsknechte wie der Bürger, der nicht gerne in seiner Behaglichkeit gestört wird durch das Treiben unordentlicher Gesellen; die Landsknechte sind lästige und bedrohliche Einquartierung, die ein verständiger Mensch sich vom Halse hält. Desgleichen ist Petrus den bürgerlichen Typen Sachsens angeglichen; wie die leichtgläubigen, einfältigen und gutmütigen Bürger und Bauern seiner Schwänke und Fastnachtsspiele, so ist hier Petrus; er zankt wie der beleidigte Bürger und muß vor den wütenden Gesellen Reißaus nehmen. Die Moral und die spießbürgerliche sichere Lebensweisheit wird zum Siege geführt. Der Trommelwirbel ist nicht wie im Volkslied das Symbol des Soldatenstolzes oder wie bei Münchhausen der Inbegriff der Lebensgesinnung, sondern das nützliche Mittel der Bürgerweisheit, die die Schwächen ihrer Mitmenschen durchschaut und berechnet.

Hans Sachsens Poesie gehört ganz der Schicht an, der sie entstammt; darin liegt ihre Stärke und das Geheimnis ihrer Wirkung noch heute, aber auch ihre Begrenztheit, gemessen am Wesen hoher Kunst.

III. Opitz und sein Jahrhundert.

1. Die Sprachgesellschaften; Opitz.

Bei Beginn des 17. Jahrhunderts war die deutsche Dichtung gegenüber der stolzen Erhebung in den Nachbarländern auf ihrer tiefsten Stufe angelangt. Die Kunstdichtung des 12. und 13. Jahrhunderts war im Meistergesang erstarrt, und in der Reformationszeit war sie der großen geistigen und politischen Auseinandersetzung dienstbar geworden. Die Zucht der Form war untergegangen, und in der Satire hatte der Grobianismus überhand genommen; eine Sprachverwilderung war eingerissen, auf der edle Kunstwerke nicht ruhen konnten. Daneben hatte sich die neulateinische, humanistische Literatur entwickelt, die in fremdem Gewand eine Angelegenheit der Gelehrten geworden war. Nur Weniges,

wie die besten Leistungen des Hans Sachs, zeigte noch einen Hauch echter Kunst und natürlichen Empfindens. Rein und lauter erklang nur das Volks- und Kirchenlied, dessen Quellen nicht versiegt waren, sondern gerade im Streite der Geister auf beiden Seiten neue Nahrung erhielten. Im wesentlichen standen sich also um 1600 die neulateinische Gelehrtendichtung und die Volksdichtung, durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt, gegenüber. In den anderen Ländern hatte die Kultur des Humanismus und der Renaissance, die europäisch geworden war, sich mit dem einheimischen Volkstum auseinandergesetzt, und das Wirken schöpferischer Geister hatte durch die humanistische Kultur befruchtet und erneut, eine neue Blüte der nationalen Dichtung hervorgerufen (Rabelais, Cervantes, Shakespeare). Als in Deutschland die Zeit für eine solche Auseinandersetzung reif geworden war, da fehlte zwar nicht die Einsicht, aber der schöpferische Genius, in dem allein ein Aufstieg zur Tat werden konnte. Das einzige überragende Genie des 17. Jahrhunderts, Grimmelshausen, entfaltete sich abseits von den Bestrebungen der Zeit, abseits von ihrem Kunstwillen.

Dichtung ist sprachlicher Ausdruck und sprachliche Schöpfung, und in der Erkenntnis dieser Tatsache suchten einsichtsvolle Geister den Hebel an der Wiederaufrichtung der Sprache anzusetzen, d. h., die verwilderte deutsche dichterische Sprache zu reinigen und zu einem edeln Material zu läutern. Solch rationalistisches Vorgehen, das auf Grund der Erkenntnis neue Werte schaffen wollte, lag in der Zeit tief begründet. Auf dem Wege zielbewußten Wollens wurde der Versuch gemacht, eine den ausländischen Sprachen ebenbürtige Kunstsprache zu schaffen. Daß solches Unternehmen nur geringen Ertrag bringen konnte, lag in der Natur der Sache begründet. Die eigentlichen großen Sprachschöpfungen gingen von den großen Dichter- oder Sprachgenien aus, wie Dante, Luther, Shakespeare, Goethe; in diesem Jahrhundert aber fehlte ein solches Genie.

Die Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts haben sich in Anlehnung an ausländische Vorbilder (Florenz) die Aufgabe gestellt, die Kunst- und Schriftsprache von den mundartlichen Bestandteilen zu reinigen und das Eindringen der Fremdwörter zu verhindern. Ein unverkennbar nationaler Zug charakterisiert diese Bestrebungen. Vieles schoß über das Ziel hinaus; denn selbst die eingedeutschten Lehnwörter sollten ersetzt werden (Fenster = Tagleuchter, Nase = Gesichtserker); weiterhin versuchte man fremde Eigennamen durch deutsche zu ersetzen (Aurora =

Rötinne). Aber gleichzeitig gelang es diesen Bestrebungen, Wörter der Bildungssprache zu schaffen, die den Sprach- und Begriffs- schatz erheblich erweiterten und zum dauernden Wert geworden sind: Sprachlehre, Zeitwort, Übersetzung, Dichtkunst, Trauerspiel, Lustspiel, lustwandeln, Briefwechsel, Schwerpunkt, Oberfläche, Staatswesen u. a. m. So sind eine große Reihe von Bildungsbegriffen entstanden, die das von Luther begonnene Sprachwerk ergänzten und eine wesentliche Voraussetzung der deutschen Bildung und Geistesblüte des 18. Jahrhunderts darstellen.

Die Mitglieder dieser Sprachgesellschaften waren zunächst Fürsten, Adlige und Gelehrte, so der große Kurfürst und Opitz, der der wegweisende Geist für die Dichtung und ihre Theorie im 17. Jahrhundert geworden ist.

Opitz ist nicht das Sprachgenie gewesen, das in diesem Augenblick notwendig war, er wurde nur der Begründer einer Kunst des edeln und geglätteten Wortes. In die Verworrenheit der Sprache brachte er Ordnung, bei allem schwebte ihm die Gewinnung der Gesetze, der Regel vor. Aus der Gelehrsamkeit des Humanismus gewann er seine Werte, und der Zweck bestimmt sein Leben wie sein Wirken. Lehrhafte Beschreibungen, allgemeine Sentenzen, Gedanken brachte er im Dichtwerk zum Ausdruck, nur selten drängt das Gefühl zur Gestalt; das Denken herrscht, nicht das Erlebnis. Nur für die Kultur des Wortes hat er eine gewisse Leidenschaft, die Redekunst der Neulateiner wird in deutscher Sprache durchgesetzt. Darin liegt der Schwerpunkt der Leistung von Opitz. Die Kulturwerte des Humanismus werden eingedeutscht und dem deutschen Geiste dienstbar gemacht. Dabei ist er zugleich der Begründer der vaterländischen Begeisterung für die Werke der Vergangenheit. Das Annolied hat er herausgegeben, und in seiner Ausgabe ist es überhaupt nur erhalten. Für diese Eindeutschung des Humanismus reichten seine Kräfte aus, er gerade hat durch die Verdeutschung der humanistischen Sprachkultur in erster Linie die deutsche Sprache bereichert. Seine Ruhmbegierde und sein Ehrgeiz ließen ihn diese Tätigkeit mit Zähigkeit und Ausdauer verfolgen. Ohne eigentlich schöpferisch zu sein, haben er und seine Nachfolger für feinere, verwickelte Denkgebilde den sprachlichen Ausdruck gesucht und gefunden. Überschwänglich haben ihn um dieser Leistung willen die gleichgesinnten Zeitgenossen gepriesen, er erschien als der Retter der deutschen Sprache. Viele Dichtwerke des Jahrhunderts haben seiner huldigend in den Vorreden gedacht.

Die Nachfolger bedurften seines Glanzes zum eigenen Ruhm, und ihre Verehrung steigerte wieder den des Opitz. Auch darin ist ein Zeichen der Zeit zu sehen. Die menschlichen Beziehungen, die Freundschaft mit Gleichen und der Verkehr mit den Großen, werden unter dem Gesichtswinkel der Nützlichkeit betrachtet. Das Mäzenatentum und das Werben um die Gunst der Mächtigen, in deren Dienste man tritt, sind typische Eigentümlichkeiten des Dichters der Barockzeit. Dieses Verhältnis zum Mäzen war aber nicht nur Stellenjägererei abenteuernder freier Literaten und Gelehrter, sondern es war die Voraussetzung für das Gedeihen des Geistigen. Nur die Höhe bot im allgemeinen den geistigen Raum für den gelehrten Dichter, nur dort war die Entfaltung des Geistigen gesichert. Und dieser Zustand hat der gesamten Kunst der Barockzeit ihren Stempel aufgedrückt. In erster Linie ist sie höfisch, und ihre Werke waren geschaffen im Dienste fürstlicher Auftraggeber. Das hatte zur Folge, daß die Kluft zwischen Volks- und Kunstdichtung immer weiter aufgerissen wurde. Immer unheilbarer wurde der Riß zwischen den elementaren Kräften des Volkes, ohne die auch die hohe Kunst nicht lebensfähig werden kann, und der Sonnenhöhe der wenigen, auf deren Bedürfnisse die Schöpfungen der Geister zugeschnitten waren. Die klassische Form dafür ist die Kunst und Wissenschaft am Hofe Ludwigs XIV.

Die große und folgenschwere Leistung des Opitz ist sein „Buch von der deutschen Poeterei“ (1624). Die Bedeutung dieses Werkes, das für uns ein seltsames Kuriosum ist, kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Denn es hat die Richtung der dichterischen Produktion bestimmt bis Goethe, und dieser selbst ist so, wie er war, ohne die Reform des Opitz nicht denkbar. Den Typus des Dichters hat Opitz für nahezu zwei Jahrhunderte aufgestellt, indem er Petrarca, so wie er ihn sah, zum höchsten Vorbild der Dichterpersönlichkeit schlechthin erklärte. Der gelehrte, theoretisch fundierte Zug, den die deutsche Dichtung seit Opitz zeigt, ist beherrschend geblieben bis in die Blüte und umfaßt noch die Sonnenhöhe der deutschen Klassik. An Größe des Geistes und an schöpferischer Kraft ist Lessing in seinen kritischen Leistungen dem Opitz ungeheuer überlegen, für die geistige Entwicklung Deutschlands aber hat Opitz eine anhaltendere und tiefer greifende Wirkung ausgeübt; seine Zeit war zu Ende mit Herder, der die Schöpferkraft an die Stelle der gelehrten Einsicht setzte, aber noch in Goethe und Schiller liegen Opitz und Herder gewissermaßen im Kampf.

Opitz' Poetik ist dem Humanismus entsprungen, er schöpfte aus den poetischen Theorien der Renaissance; besonders betont er die Vollkommenheit, mit der die Franzosen die Antike erreicht haben; sie sind ihm Muster, wie die Italiener und die Niederländer, denen nachzueifern der Ehrgeiz der deutschen Dichtung sein muß. Der Schwerpunkt liegt in den metrischen Neuerungen, die dem Knittelvers entgegenwirken sollen. Er verlangt den gleichmäßigen Rhythmus und gegenüber den latinisierenden Humanisten die Vereinigung von Vers- und Wortakzent. Er will kein anderes Versmaß als Jambus und Trochäus gelten lassen. Der Allegandriner war ihm die ideale Versform; er ist durch Opitz beherrschend in die deutsche Dichtung eingedrungen und hat ein Jahrhundert lang die äußere Form bestimmt bis zur Ablösung durch die freien Rhythmen, die antiken Versmaße und den Blankvers. Die Reinheit des Reimes ist eines seiner Grundgesetze. Eine besondere Vorliebe hat Opitz für die Allegorie und für den antiken mythologischen Apparat, der zwar äußerlicher Schmuck blieb, aber als ein wirksamer Reiz der Dichtung erschien, die durch ihn Farbe und den Duft des Beziehungsvollen, Gleichnishaften gewann. Opitz gibt die mannigfaltigsten Anweisungen und belegt sie durch Beispiele. War nun die deutsche Poeterei ein Lehrbuch, so hat doch Opitz nicht den Standpunkt vertreten, daß der Dichter durch Regeln geschaffen werden könnte; er huldigt durchaus der Anschauung von der Poesie als göttlicher Eingebung. Lediglich der Gebrauch der Eingebung erschien lehrbar und erlernbar.

Das überraschendste an diesem Buch war sein Erfolg; dieser zeigte, daß es sich hier nicht um den zufälligen Einfall der Studierstube handelte, sondern daß Opitz dem Ausdruck gab, was die Zeit verlangte, und wessen sie bedurfte. Die große Kunst war zusammengebrochen; was noch ihren Namen trug, war Überlieferung ohne Ursprünglichkeit. In solcher Lage ist Aufwärtsbewegung ohne Theorie und Lehre nicht möglich. In schöpferischen Zeiten ist die Kunst vor der Lehre, in erstarrten die Lehre Richtschnur für die Kunst.

Besonders tiefen Eindruck mußte Opitz' Lehre und Anschauungen vom Dichter machen. Hier versichert er die These, daß der Dichter ein edles und nützliches Glied der menschlichen Gesellschaft sei und als solches die gebührende Achtung erwarten kann. Im engeren Sinne begründet er dann das Eigenrecht und den Eigenwert des deutschen Dichters, der nicht mehr hinter den berühmten

Geistern des Auslandes zurückzustehen brauche; freilich ohne das Vorbild der klassischen und fremden Dichtung, an deren ewige Gültigkeit er blindlings glaubte, war die Höhe nicht zu erklimmen. Die Formen sind von den Alten bereitet, der neuere Dichter hat sie nur richtig auf seinen Gegenstand zu übertragen.

Die Überschrift des 6. Kapitels lautet: „Von der Zubereitung und Zier der Worte“. Dies zeigt den Geist, der die Kunstdichtung jener Zeit beseelte, im Guten wie im Unzulänglichen besonders deutlich.

Der Lohn des Poeten ist neben dem Genuß der eigenen geistigen Beschäftigung der Nachruhm, die hohe Stellung in der Welt bei den Großen der Erde und die Gunst schöner Frauen. Tatsächlich sehen wir die Dichter jener Zeit nicht selten in Hofämtern und im diplomatischen Dienst. Solche Stellung dem Vertreter geistiger Dinge erobert zu haben, darf sich Opitz als eines seiner Verdienste anrechnen. Das große leuchtende Vorbild in jedem Sinne war Petrarca. Den Petrarkismus hat Opitz zum Stil im Dichten und Leben erhoben; die schöpferische Kraft aber, die Petrarca eigen war, war auf die Jünger nicht vererbbar.

2. Grimmelshausen, Simplicius Simplicissimus.

Grimmelshausen ist der einzige Dichter des 17. Jahrhunderts, der ein Werk aus reinster menschlicher und dichterischer Quelle geschaffen hat. Fast unbegreiflich steht der Simplicissimus in dem Meer gewollter und gemachter Wort- und Zierdichtung des Zeitalters als ein völlig andersgeartetes Gebilde; umso erstaunlicher, als sein Schöpfer der Mode und dem Zeitstil anderwärts reichlich geopfert hat und in der literarischen Betriebsamkeit der Barockzeit mitschwamm. Der galanten Modekunst, der gelehrten Vielwisserei, dem schwülstigen und künstlichen Stil hatte er sich in zahlreichen Werken verschrieben. Alles, was die Zeit wollte, konnte und als Dichtung pries, hat er in diesen seelenfernen Werken gegeben, aber er ist nicht darin. In seinem berühmten Roman allein ist er ganz er selbst. Ein tiefer, weitgewandter, in Höhen und Tiefen umhergeschleudert Mensch gestaltete in Bildern, die ihm Leben und Bücherweisheit geliehen, das, was ihn die Welt lehrte. Ein volles, weites und tiefes Menschenherz findet den Weg zu einer die Zeiten überdauernden Form seines Strebens: im Umkreis der Zeit etwas Seltsames, fast Unwirkliches. Wer nur das Kulturbild sehen wollte, die reiche Fülle des vor uns ausgebreiteten Le-

bens, ginge in die Irre. Gewiß läßt sich die Farbe, das Leben der Stunde, das Intime, Allzumenschliche der Zeit aus dem Simplizissimus allein zusammenstellen, und deshalb hat sich das Werk die Behandlung als besonders ergiebige kulturgeschichtliche Quelle gefallen lassen müssen, worüber sein eigentlicher Sinn vergessen wurde. Nicht die rohe Begebenheit läßt uns dem Zeitalter ins Innere blicken, sondern die Art, wie eine große Seele ihre Zeit erfahren hat. Man hat auch den Episoden nachgespürt und sie auf ihren autobiographischen Gehalt geprüft; die Frage Dichtung und Wahrheit in Grimmelshausens Werk sollte die Dichtung selbst erhellen. Nur wenig hat sich ergeben, und auch ein Viel hätte von der Erkenntnis des Kernes des Werkes nur abführen können. Wir dürfen annehmen, daß eine Fülle von Selbsterlebtem in dem Werk lagert, aber auch außerordentlich viel, was der Dichter anderswoher holte. Die märchenhaften Teile, die Magie, der Schluß des 5. Buches, der ursprüngliche Schluß des ganzen Werkes sind Beiwerk oder literarische Form. Manches andere kann erlebt sein, aber ebensoviele der literarischen Überlieferung entstammen, wie etwa die Belehrung des Knaben durch den Einsiedler, die unter anderen Begleitererscheinungen, doch im Kerne gleich, sich in Wolframs von Eschenbach Parzival findet. Literarische Überlieferung ist zunächst die Aufreihung von Abenteuern, wie sie der spanische Schelmenroman kennt, dem der Simplizissimus als literarische Form zuzuweisen ist. Es ist das Leben eines Soldaten und Glücksritters, dessen Abenteuerum die Szenen verbindet. Aber auch anderes modisches Literaturgut zeigt seine Einwirkung: die gelehrten Romane, insbesondere die Staatsromane, dann phantastische, aufgeputzte, von Sensationen erfüllte Reiseberichte. Das duftige und lustige Drauflosfabulieren, die Verwertung novellistischen und sonstigen literarischen Gutes für eine neue Gattung, eine neue reizvolle literarische Form, ist das Gepräge des pikarischen Romans. Das alles ist im Simplizissimus der schweren Erdenwirklichkeit einer aufgewühlten Zeit gewichen, welche die grellsten Kontraste, die gewaltigsten Spannungen in sich barg, eine Phantastik des Lebens, die die verwegenste Erfindungsgabe nicht hätte hervorzaubern können. Neben dieser sichtbar und greifbar dampfenden Erde mit ihren Greueln, Wirrnissen, Fährlichkeiten, Genüssen, lebt der Simplizissimus durch den unmittelbaren Atem des Dichters, der die Gestalt des Lebens, die er schildert und deutet, selbst erfahren hat. Aus dem bunten Phantasiespiel der Romanen, aus der Freude am farbig

leichten Geschehen wurde eine qualvolle, deutsche Seelenkündung. Der Simplizissimus gehört in die Gattung der Bildungsromane, die in Deutschland drei große Blüten getrieben hat, Wolframs Parzival, Grimmelshausens Simplizissimus und Goethes Wilhelm Meister. So schildert der Simplizissimus uns den vollen Umfang der erfahrbaren Welt. Alle Stände, alle Irrungen, alles Streben, alle Erschütterungen prägen sich aus in den farbig satten Bildern. In dem bunten Gewirr der Abenteuer ist ein beherrschender Kern allezeit gegenwärtig, eine irrende suchende Seele in den Wirrungen eines unsicher gewordenen Daseins, die Entwicklung eines weltfremden Kindes durch alle erdenklichen Fährlichkeiten und Verführungen zum frommen, gottergebenen Christen. Im Raum der weiten Welt sucht und erstreitet der Held das Seelenheil auf einem dornigen, wechselvollen und dunkeln Wege der Läuterung im Kampf mit Trug und Schein des Irdischen. Nicht selten zeigt sich das Weben der Welt wie ein gespenstisches Blendwerk; die Vergänglichkeit des Irdischen und seine Nichtigkeit vor Gott erklingt bald weit weg mit fast verlorenen Tönen, dann wieder brausend und mächtig. Eine tiefe, religiöse Seelenstimmung durchflutet die Dichtung, ein überraschend freies und alles umspannendes Christentum; niemals Partei, niemals fanatisch, und das in einer Zeit der aufgerissenen Gegensätze, sondern weltfromm im höchsten Sinne, übt der Dichter selbstverständliche, natürliche Toleranz allem Seienden gegenüber. Ein unverkennbar myistischer Grundzug ist die Quelle dieser Religiosität. Auch die verkommenen, verbrecherischen Gestalten des Romans werden nicht sittenrichterlich gewertet, sondern als Kreaturen des Schöpfers geduldet. Alles Erschaffene ist von Gott, seine Sache ist es zu richten, vor ihm sind schließlich alle Sünder. Überhaupt ist Grimmelshausen kein Schulmeister und Prediger, sondern Erzähler, der die bewegte Welt schildert, in der sich der Mensch zurecht finden muß. Und dazu stand ihm eine Sprache zu Gebote, die allen Bildern, aber auch allem Schweifen und Sehnen gerecht werden konnte. Deutlich ist die Wirkung der Lutherbibel zu spüren, im Wort, wie im Gleichnis und Bild. Aus ihr ist seine Sprache genährt. Dann aber hat er reichlichen sprachlichen Zuwachs erhalten durch seine weiten Fahrten und wechselvollen Schicksale, die ihm mundartliches Sprachgut und Worte aus dem Dunstkreis des Niedrigen, Seltsamen, Besonderen, des Klüngels zutrug, sprachliche Schätze aus der Peripherie des Lebens, die an Luthers Ohr und Herz nicht gedrunken waren und

nicht dringen konnten. Am bezeichnendsten vielleicht für Grimmeßhausens besondere Art sind die Allegorien, das modische und vielgebrauchte Kunstmittel der Barockzeit. Keine Spur von äußerlichem Schmuck, von schönem Zierat, von Versteckspiel des Trivialen im großen Prunk. Von seltsamer, ergreifender Kraft, von sinnvoller Beziehung in sich selbst und zum Ganzen sind Grimmeßhausens allegorische Stücke, wie etwa Baldanders (VI, 9) oder die Frau Welt (V, Schluß). Dem Mythischen nähert sich die Gestalt des „Teutschen Helden“ (III, 3ff.), eine der tiefsten Stellen der Dichtung. Eine rätselhafte, eindrucksvolle Prophezeiung wird von einem Narren ausgesprochen: der teutsche Held wird kommen, der die ganze Welt bezwingen und ein Reich des Friedens bringen wird, des Friedens der Waffen, der Religionen, der sozialen Gegensätze. Die Prophezeiung im Munde des Narren bringt eine eigentümliche Mischung von Tragik und Humor zustande, die das dunkle Rätsel noch eindrucksvoller macht. Der Jupiternarr ist ein Weltverbesserer, in dessen Gedanken und Bildern der Wunsch des Dichters selbst spricht; in grellem Gegensatz zu der schreckvollen Wirklichkeit wird ein Bild sonniger, großer Zukunft entrollt. Aus mancherlei mag die Jupiterszene zusammengewachsen sein. Westfalen, auf dessen Boden die Episode sich ereignet, hat eschatologische Sagen bewahrt, von denen die von der Entscheidungsschlacht am Birkenbaum noch in unsere Zeit hineinleuchtet. Apokalyptische Vorstellungen, wie die vom Wunderschwert, sind hineinverwoben, und die Parallele zur staufischen Kaisersage ist offensichtlich. Eigene utopische Gedanken und Vorstellungen geben dem Ganzen Sinn. Aber der Ernst ist aufgehoben durch die Ironie, die ergreifende Szene ist gleichzeitig burlesk, die gemeine Wirklichkeit der Dinge rennt gegen die sehnstichtige Hoffnung; denn der Prophet ist ein Narr, und der vermeintliche Jupiter läßt die Hose herunter, um die Flöhe herauszujagen, nachdem ihm vorher der schlechte Ruf vorgehalten worden war, den er genießt: er und seine Götter und Göttinnen gehören in den Augiasstall.

Daß in solcher vom Rätsel umwitterten Szene nur die patriotischen Übertreibungen der Humanisten verspottet werden sollten, also nur ein zeitsatirisches Schlaglicht beabsichtigt sei, ist bei der Anlage und Schilderung des Ganzen nicht möglich; es ist der eigene zukunftsfrohe Wahn, den der Dichter selbst verhöhnt, es ist romantische Ironie, wie sie ein halbes Jahrhundert vorher bei Cervantes schon in die Erscheinung getreten war. Auch sonst ist der Held des

Romans, sein Schicksal und sein Wollen von Ironie umspielt; schmerzlich ironisch schaut der Dichter einem Leben zu, das sich in Harmonie nicht auflösen vermag; kein Ziel wird erreicht, die Fahrt durch die Welt wird nicht erfüllt und vollendet in tätiger Leistung, wie im Parzival und Wilhelm Meister; die Welt wird nicht bezwungen, sondern das Unerfülltsein ist der Sinn dieser Lebensbahn, ein Schweifen, das nicht in Klarheit den Lauf vollendet, sondern müde geworden dem Weltkrampf aus dem Wege geht und im Verzicht abschließt, ohne die Brücken zur Welt aber ganz abzubrechen. Das Geräusch des brandenden Lebens schlägt auch in der Einsamkeit an das Ohr. Welthingabe und Weltflucht sind nicht ausgeglichen. Das ist kein Kunstfehler, kein Unvermögen der Komposition, sondern die Wahrheit des Daseins, die im Simplicissimus Gestalt geworden ist. Es gibt ausgeglichene, überlegtere Kunstwerke im 17. Jahrhundert, aber keines, das nur von ferne an Gehalt und Gestalt an den Simplicissimus herankam. Der Fremdling in der Dichtung der Barockzeit hat die Krone gewonnen über die Jahrhunderte hinaus.

3. Die Dichtung der Barockzeit.

Der Gelehrte beherrschte die Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts, er hat den Ritter und Bürger der vergangenen Zeitalter abgelöst. Trotzdem die Lehre vom geborenen Dichter betont wurde, überwucherte doch das Erlernbare. Eine betriebsame Literaturmacht wird heraufgeführt, die uns seltsam anmutet. Doch war diese Dichtung der Ausdruck ihrer Zeit, sie blühte nicht abseits, sondern sie stand in regem Wechselverhältnis zu der Kultur und dem geistigen Leben des Zeitalters, selbst in ihren verworrensten und schnörkelhaftesten Erzeugnissen. Abseits blühte das einzige große und zugleich ewige Dichtwerk des Jahrhunderts, der Simplicissimus. In die Nähe rückte Gryphius, der zweite niedrigere Gipfel, der mit dem Tiefsten, was er zu sagen hatte, einsam war.

Die Ordnungen, Regeln, Muster, die Opitz gegeben hatte, werden weiter ausgebaut, eine große Menge kleinerer Nachfolger und Ergänzter sind gefolgt. Der bekannteste, Harsdörffer, gab in seinem berühmten „poetischen Trichter“, mit dessen Hilfe die Reimerei in sechs Stunden „eingegossen“ werden konnte, eine kurze Anleitung zur Dichtkunst. Schon das gewählte Bild zeigt, in welcher Geistesphäre sich diese Einstellung zur Kunst bewegte. Der Ernst, der Opitz noch innewohnte, verwandelte sich in immer leichtere

Auffassung von bloßem Können und Machen. Die geschäftigen Gelegenheits- und Hofpoeten hatten gelernt, das Alltägliche aufzu-
 putzen mit prunkendem Glanz und Glitter; ein großes Repertorium möglicher Variationen in Allegorie, Rhetorik und festlich rauschender Pose täuschte über den unglaublich engen Anteil des tatsächlich Lebendigen hinweg, der hinter der Prachtentfaltung des schönen, gehobenen, prunkvollen Sagens stand. Der Verstand und das Geistreiche mußte hier die höchste Geltung bekommen, denn in ihnen lag allein noch die Möglichkeit, das Gegebene in immer neuen Aspekten aufzudeckeln zu lassen. Die herrschende Dichtung hatte enge, im Bereich des Gesellschaftlichen, des Höfischen und des Gelehrtenlebens liegende Ziele; schweifende Fernensuche war nicht am Platze, wo die Kunst zu ergötzen hatte, wo der Genuß der Stunde zu erhöhen und zu vergolden war. Erfindung von überraschenden und neuen Reizen trat an die Stelle der Seelenfindung. Der bizarre Einfall, der rauschende Prunk der „Fettschwägerei“, die fesselnde Zerstreuung, nicht zuletzt auch das Abstruse, Verworrene mußte gewaltsam vervielfältigt oder gesteigert werden, um die Nerven nicht stumpf werden zu lassen. Für die lebendige Persönlichkeit treten die literarischen Prägungen ein: der schmachtende Schäfer, der galante Weltmann, der ruhmbegierige Schriftsteller, der Gönner, der seinen Glanz ausstrahlt, die Liebespaare, immer im Kern gleich, seelenlos, dialektisch, aufs Geistreiche eingestellt und rhetorisch gesteigert. Die Not, neue Wirkungen zu finden, erzeugt den Schwulst, die Fettschwägerei, die in den absonderlichsten Wortbildungen gipfelt und die natürliche Benennung der Dinge durch prunkhafte Wortschmörkel und gewaltsame Redewendungen zu ersetzen strebt. Ganz Europa stand im Zeichen dieses neuen dichterischen Stils. In Deutschland ist er vor allem Kennzeichen der sogenannten zweiten schlesischen Schule. Wie die Kleidermode Pomp und Grandezza verkörpert, so schreitet auch der Vers gestelzt einher. Der Schein der Größe muß aushelfen, wo die Wahrheit dürftig ist. Die Barockkunst strebte nach Gigantischem, aber sie wollte dessen Schein auch dort, wo die Wirklichkeit versagte. Der kleine Despot, der sich wie ein großer König fühlt und gebärdet, dieser Zug des Größenwahns, der Sucht nach dem großen Schein ist auch das Gesetz der Poesie, die zu einem großen Teil die unmittelbare Aufgabe hatte, die prunkvoll künstliche Aufhöhung des fürstlichen Daseins zum augusteischen Maß zu steigern.

Daher kommt der entwurzelte Charakter dieser „Kunst“-dichtung im eigentlichen Sinn. Nie war die Dichtung so weit vom Leben, die Spannung zwischen volkhaft Lebendigem und literarisch Gemachtem so groß. Nicht minder groß aber war die Spannung zwischen der dichterischen Welt und dem Dasein der Verfasser. Reputierliche Bürger und Ratsherren dichteten die bedenklichsten Liebeslieder. Die Phantasie schweifte aus, hemmungslos, weil der Gedanke des Zusammenhangs mit den Quellen des Lebens meilenfern lag. Kunst als sichtbare Gestalt des Erlebens, der Seele, kam für die Barockdichtung mit geringen Ausnahmen gar nicht in Betracht. Überladene Romanungetüme, in denen alle Register der entarteten Phantasie gezogen werden, und die mit den größten Effekten arbeiten, vollgestopft mit Vielwisserei, sind ein Zeichen der Zeit. Schon der äußere Umfang und die Buntheit des Inhalts sind so groß, daß selbst die gewaltigste Phantasie ein solches Chaos nicht zum organischen Gebild zwingen konnte.

Völlig mißverstanden wird die Tragödie. Das Tragische ist zum Grauenvollen, Gräßlichen entartet, ihre Wirkung und ihr Sinn wird in der Häufung stärkster Effekte gesehen. Entführung und Vergewaltigung, Gift, Folter, Grausamkeiten, Mord und jedes Verbrechen erscheinen als die natürlichen Gegenstände der tragischen Kunst. Das Äußere ist auch hier das Wesentliche. Gerade das Barockdrama ist ein warnendes Beispiel dafür, bis zu welchem Grade selbst die bewußte Kulturdichtung sinken kann, wenn die lebendigen Quellen der Kunst verschüttet sind. Bleibt das Genie aus und sind die betriebsamen Macher, die jedes Zeitalter hat, allein gelassen, dann kommt die Entartung herauf, wie sie die Dramatik des 17. Jahrhunderts in erschreckendem Maße zeigt. Daß Kunstdrama und Bühne noch obendrein auseinandergingen, verschärfte die hoffnungslose Lage des Dramas. Nicht gering ist die Zahl der Satiriker, aber auch sie stehen unter dem feindlichen Stern der Zeit, die der Dichtkunst entgegen ist.

Doch erklangen in der Zeit auch tiefe Töne, aber sie sprengten mehr das kunststolle Gebäude der Barockdichtung, als daß sie ihm einen neuen, belebenden und schöpferischen Antrieb gegeben hätten. Gryphius mit seinem schweren und grübelnden Sinn, seinem dem Dichten zugewandten Gemüt ist geradezu der tragische Fall des Dichtertums seiner Zeit. Er verfügt über alle Töne, alle Stilmittel, alle Formen, die seiner Zeit zur Verfügung standen, und sie wurden ihm ein Mittel, in der ekstatischen Steigerung die Kehrseite

der Welt laut und vernehmlich zu zeigen. Entsagung und tiefste Unbefriedigung am Dasein, Abkehr von allem Irdischen sind der Grundton seiner oft qualvoll und schreckhaft gestalteten Gebilde. Er ist gequälter Dualist, der sich nicht einfach im mystischen Nichts verlieren kann, sondern der die Vielheit der Welt sieht und als Wirklichkeit nehmen muß, ohne die Brücke zu finden zur beruhigenden Einheit. Die grellen Gegensätze von Lust und Tod, Liebe und Grab, Reichtum und Verlorensein sind ihm die großen Bilder, in denen er schwelgt. Die Massenvernichtungen, die er beschreibt, erscheinen nicht mehr als die schmerzlichen Schöpfungen eines tief verwundeten Menschen, sondern als die Gedankenraserei eines Beseffenen.

In der Hauptsache ist die Dichtung der Zeit für uns erstarrt, als „document humain“ aber wertvoll. Sie enthüllt die eigenartige seelische Verworrenheit des Zeitalters, die ungezügelten Einzeltriebe, die sich dem Hauptstrom nicht verbinden können. Aber ganz verkümmert war Gefühl und die Macht der freien Seele nicht; wie in allen Jahrhunderten blüht das Volkslied trotz der Erschütterung des Daseins. Aber auch die wurzelechte Religiosität hat das sprachliche Gefäß gefunden, dessen sie bedurfte. Das evangelische Kirchenlied hat lebendig weitergeblüht, und auch die ergreifenden und tiefen Töne Friedrichs von Spee erklangen in diesem Jahrhundert.

Petrarca, Ariost und Tasso waren die Richtung gebenden Geister im ganzen Renaissance-Europa geworden, später als in den anderen Ländern hat sich die große geistige Welle in Deutschland durchgesetzt. Viel langsamer folgte hier die Auseinandersetzung mit dem heimischen Geist, dafür umso mächtiger. Opitz und seine Jünger waren nicht die Vollender, sie waren Wegbereiter, ohne es wissen zu können; die Frucht reifte erst am Ende des 18. Jahrhunderts. Iphigenie und Tasso und vieles andere mehr setzen Opitz und die Bestrebungen des 17. Jahrhunderts voraus. Sie haben die Gefahr gebannt, die schon nahe gerückt war, das Zerreißen des Bandes zwischen deutscher Kultur und europäischem Geist. Deshalb war das 17. Jahrhundert trotz aller seiner Schatten ein großer Beginn, die Wiederaufrichtung deutscher Bildung; ihre ersten Formen erwärmen uns nicht, und sie haben sich scharfe Angriffe gefallen lassen müssen, aber mit ihnen, mit dem 17. Jahrhundert beginnt das zweite Zeitalter deutscher Dichtung, in dessen Bereich wir heute noch stehen.

IV. Schiller, Wallenstein.

Wallenstein, seinem Stoff nach historisches Schauspiel, hat nichts gemein mit den zahllosen dramatischen Historien der Nachfahren bis auf Wildenbruch, die einen Vorgang oder einen Zustand der Geschichte im Drama bildlich vor Augen stellen wollen, sei es mit der kunstfeindlichen Absicht, ein sauber gearbeitetes Bild einer entschwundenen Epoche heraufzuzaubern oder mit mehr oder weniger dürrer Psychologie menschlich, oft allzu menschlich zu deuten, und in die Maße der Schreibtischarbeit zu zwingen, was im Grunde unbegreiflich und geheimnisvoll ist.

Für Schiller ist das historische Beispiel sinnlich erfassbares Leben, in dem die Mächte deutlich werden, die Menschen und Welt bewegen, nicht aber ein Bild besonderer zufälliger Strebungen und Willensäußerungen einer bestimmten engbegrenzten historischen Zeitspanne.

Im Falle Wallenstein war eine solche Aufgabe riesengroß: eine vielfältige Menge historischer Einzelheiten und Einzelhandlungen, die nebeneinander liefen; der Kern aber eine Haupt- und Staatsaktion, die so ungeeignet wie nur möglich schien für eine dramatische Durchseelung, weil der Träger kein rauschender Willensmensch ist, sondern ein zögernder und vorsichtiger Politiker, der obendrein noch scheitert. Auch fehlte in diesem Knäuel von durcheinanderlaufenden und sich kreuzenden Handlungen der feste, klare und einfache Gegensatz von Spiel und Gegenspiel. Weder Wallenstein noch Oktavio sind einfach zu greifende Taternaturen.

Umso erstaunlicher ist die gewaltige Schöpfung Schillers, weil er hier am widerspenstigen Stoff das größte Werk strenger Kunst und einheitlicher Gestaltung geschaffen hat. Die von Schiller gewonnene Kunstform hat kaum Voraussetzungen, keine Vorgänger hatten den Raum bereitet, in dem dieses Werk die Krönung gewesen wäre. Aus sich selbst und in tiefster Verbundenheit mit dem Geist der Geschichte hat Schiller sein Drama erzeugt. Goethes Urteil gilt heute noch in vollstem Maße: „Schillers Wallenstein ist so groß, daß in seiner Art zum zweitenmal nichts Ähnliches vorhanden ist“. Für ein Drama war der Stoff zu gewaltig, die Exposition wäre nicht unterzubringen gewesen. Und so gibt Schiller in zwei Dramen diese voraus und behält dem letzten Teil die eigentliche Tragödie vor.

Wallensteins Lager hat Lustspielcharakter, Schillers komische Kunst steht in voller Reife vor unserem Auge. Held ist das Heer,

auf dem Wallensteins Wirten und Wollen ruht. Die Masse ist als handelnde Kraft auf die Bühne gebracht, mit solcher Meisterschaft nur dies einzige Mal in unserer gesammten dramatischen Literatur. Die Masse freilich muß sich im Einzelwesen teilen, um dramatisch wirksam zu werden, aber sie bleibt trotzdem ein Ganzes, verbunden durch gemeinsame Lebensgesinnung, die sich im Chorlied am Schlusse vernehmen läßt. Was vorher war, sind gewissermaßen nur die Einzelstimmen, die schließlich im Reiterlied brausend zusammenklingen: Krieg ist Freiheit, er löst den Menschen von den irdischen Bindungen los und stellt ihn in eine Lage, in der nur die eigene Kraft Bedeutung hat. Aus solcher Gesinnung heraus entsteht die Verbundenheit mit dem Feldherrn; er ist der Schöpfer dieses soldatischen Daseins, durch ihn allein kann es bestehen, und deshalb ist er der Abgott der Soldateska. Aber dieses Heer ist nicht in allem auf einen einheitlichen Ton gestimmt; die Vielsältigkeit des Lebens, die Buntheit eines zusammengeströmten Haufens wird greifbar deutlich. Der stumpfsinnige Kroat, der gewandte Schütz, der schwerfällige Tiefenbacher, der leichtsinnige Jäger und der edelgesinnte Kürassier unterscheidet sich durch eine Fülle feiner Züge einer vom andern, und der einzelne deutet voraus auf die Art des Obersten.

Die Kapuzinerpredigt läßt den ersten, noch leisen Ton erklingen, daß bei aller Einigkeit Spannungen und Gegensätze lebendig sind. Abraham a Sancta Clara hat die Worte und den Klang für diese komische Szene gegeben; verfehlt wäre es, wie es manchmal geschieht, in dem Kapuziner die historische Gestalt des Wiener Prediger zu sehen. Schiller hat für seine Zwecke das Ganze ins Komische, Hanswurstmäßige verschoben.

Auch sonst ist in dem Lagerbild nicht alles eitel Ruhe. Das Heer ist in Bewegung, neue Truppen sind hinzugekommen, ein Schatten der großen Begebenheiten fällt auch in die unterste Schicht der Soldateska. Im zweiten Drama treten wir in die unmittelbare Umgebung Wallensteins ein. Offiziere und Diplomaten sehen wir im bunten Spiel ihrer Triebe, ihrer Gesinnungen, ihrer Intriguen. Eine Fülle verschiedener Persönlichkeiten bewegt sich auf der Szene: der maßlose und wilde Illo, ohne Gewissen, ist die Verkörperung der zerstörenden und rücksichtslosen Kraft des Heeres, Isolani ist Reitergeneral und Draufgänger, leichtsinniger Genießer, nicht dem Dämon verfallen wie Illo oder auch Butler, aber ohne moralische Bedenken nur dem Tage lebend, Butler, aus der Tiefe emporgekommen, ehrgeizig, kein Mann der

Rede, sondern entschlossener Tat, der immer ganze Sache macht; allen überlegen Oktavio Piccolomini, der Aristokrat, vornehm, zurückhaltend, verschlossen; durch die Pflicht der Freundschaft gebunden, ist er gleichzeitig der leitende Kopf des Spiels gegen Wallenstein. Das Schillernde seines Wesens hat ihn besonders im Urteil der Kritik schwanken lassen, er erschien als der hinterhältige Intrigant und war doch von Schiller mit der ehrlichen Überzeugung ausgestattet, daß sein Handeln richtig sei und nicht anders sein dürfe; Kaiser und Staat gilt seine Pflicht. Die anderen Geister konnte Wallenstein auf der Bahn seiner geschlossenen Pläne eine Zeit lang mit sich reißen, diesen kühlen Betrachter von Welt und Geschehen nicht.

Jede Gestalt äußert irgendwie ihre Lebensphilosophie; sie ist bei den meisten einfach und gradlinig, bei Oktavio feiner, verwickelter, sie gipfelt in dem ironischen Bekenntnis des Welt- und Menschenkenners: „Es ist nicht immer möglich, im Leben sich so kinderrein zu halten, wie's uns die Stimme lehrt im Innersten. . . In steter Notwehr gegen arge List, bleibt auch das redliche Gemüt nicht wahr.“ Ein mißlich Amt hat er bekommen, sein Ziel steht fest, gerade kann der Weg nicht sein, so muß denn der Plan heimlich und auf krummen Pfaden durchgeführt werden.

Im Gegensatz zur betriebsamen Welt der Politik und des Ehrgeizes stehn Max und Thekla. Ihre durch den Glauben an das Gute und Edle bestimmte Lebensgesinnung und ihr düsteres Geschick wird in einer Reihe von Szenen ausgebreitet, über die die Kritik die entgegengesetztesten Urteile gefällt hat. Sie wurden sogar als ein stilwidriges Einschleppsel angesehen, das zu billiger theatralischer Wirkung hereingebracht worden sei. Schiller wiederum legte gerade auf diese Szenen den größten Wert, er nannte sie „den poetisch wichtigsten Teil“. Gewiß war Schiller, der Meister des Theaters und seiner Wirkungen, sich dessen bewußt, daß der Gang der nüchternen Staatsaktion durch diese Max-Thekla-Szenen einen Kontrast erhielt, der den Teil des Publikums bezaubern mußte, der dem politischen Geschehen sich weniger verwandt fühlte. Auf den jugendlichen Liebhaber und seine Geliebte verzichtet ein Kenner des Theaters nur notgedrungen. Schiller aber verband mit diesen Szenen einen großen Zweck; der Welt der zweckbestimmten Handlung und der sie tragenden Charaktere wird die idealistische Lebensauffassung gegenübergestellt, die sich selbst genug ist und unbeirrt von allen Bindungen der Nützlichkeit dem Leben blind vertraut,

das auch sie in seinen Strudel mitreißt. Zur tragischen Spannung wird diese Liebe dadurch, daß die Kinder derer, die im Drang der Welt zu Todfeinden werden, durch sie aneinandergefettet sind und in eine hoffnungslose Lage geschleudert werden. Max allein von allen um Wallenstein geht den geraden Weg des hochgesinnten Menschen, und die Unbeirrbarkeit seiner Seele kostet ihm seinen Vater und seinen väterlichen Freund zugleich. Er ist die Stimme des Guten beiden gegenüber, die machtlos verhallt und verhallen muß, weil für ihn und seinen naiven Glauben im irdischen Leben kein Platz ist. So geht er aus dem Leben in dem Augenblick, in dem er die entsetzliche Verkettung der Dinge ganz erkennt.

Wallenstein aber ist die große beherrschende Gestalt in allem, was er selbst tut, und was um ihn geschieht. Das unterscheidet ihn von vielen anderen Tragödienhelden. Nicht er selbst, allein, losgelöst in Leidenschaft und Wollen, als persönliches Schicksal steht in Frage, sondern sein Erdengang ist zugleich die Verkörperung einer Weltstunde, als großes Beispiel der treibenden Kräfte in Welt und Geschichte.

Der Abenteuerer, vermessen und maßlos, von höchstem Glauben an sich selbst, hingerissen von den Möglichkeiten, die sich ihm in einer aus den Fugen gegangenen Welt zu eröffnen scheinen, steht vor uns. Es ist der Geist des 17. Jahrhunderts, des Größenwahns, der in Wallenstein mächtig ist, der mehr als in jedem anderen Zeitalter die Gemüter ergriffen hat, und dessen großartigste Ausprägung eben Wallenstein ist, ein kaiserlicher Generalissimus, vom Glück der Stunde getragen, von dem Gedanken verführt, etwas von Julius Cäsar und dessen Aufgabe in sich zu haben; so gesehen ein kleiner Epigone einer großen geschichtlichen Erscheinung. Mit dem Verstand will Wallenstein erzwingen und klug errechnen, was nur aus elementarer Wucht und der Notwendigkeit der Geschichte entstehen kann. Nicht umsonst läßt Schiller seinen Wallenstein die Erinnerung an Cäsar beschwören. Wie Cäsar Schiller erschien, so erschien ihm auch Wallenstein, „des Glückes abenteuerlicher Sohn“ und das Opfer „der unbezähmten Ehrsucht“. Deshalb mußte Schiller seine dichterische Aufgabe in der Darstellung der Weltverhältnisse erblicken, deren Mittelpunkt Wallenstein ist. Nicht die künstlerische Freude am Menschen allein, an seinem Dämon und seinem Charakter, sondern tiefste Erkenntnis der Geschichte hat Schiller die Möglichkeit gegeben, Wallenstein so und nicht anders zu schaffen. Aber trotz der Verbundenheit mit dem großen Ge-

bierte der Geschichte, in der Wallenstein nur eine von vielen Kräften ist, mußte der Held allbeherrschend, überragend herausgehoben werden, groß selbst noch da, wo er allzu kühl und bedächtig rechnet, wo der Schwung aussetzt und das passive Zögern an dessen Stelle tritt. Deshalb mußte er einsam erscheinen, er mußte etwas Unbegreifliches, Rätselhaftes für die anderen werden, die sich vergeblich bemühen, in seine Seele zu blicken. Erhöht wird dieser Reiz durch den Hauch des Seltsamen, Entlegenen, des astrologischen Glaubens, der von ihm ausgeht, und durch das Staunen des Helden über sich selbst. Er war vor sich selber ein Rätsel, dessen Sinn er zu ergründen trachtete, über das er grübelte.

Und damit, sind wir vor dem Kern des Dramas, vor dem, was Schiller zur Darstellung bringen wollte. Freiheit und Notwendigkeit sind die großen Fragen des Lebens und der Geschichte, die er immer erneut wirksam zeigt, und zwischen denen das Rätsel menschlichen Geschicks und menschlichen Handelns beschlossen liegt.

Zur Darstellung der Notwendigkeit fand hier der Dichter ein großes Symbol, den astrologischen Glauben, der aus der Zeit unmittelbar gegriffen werden konnte, mit dem im Jahrhundert Wallensteins zahllose Große und Kleine ihres Lebens große und kleine Zwecke zusammenbanden. Goethe hat Schiller diese astrologische Welt nahegebracht in ihrem Ernst und in ihrem dichterischen Symbolcharakter. „Der astrologische Glaube ruht auf dem dunkeln Gefühl eines ungeheuren Weltganzen. . . . Findet doch der Astronom überall Störungen eines Gestirns durch andere; ist doch der Philosoph geneigt, ja genötigt, eine Wirkung auf das Entfernteste anzunehmen, so darf der Mensch im Vorgefühl seiner selbst nur immer etwas weiter schreiten und diese Einwirkung aufs Sittliche, auf Glück und Unglück ausdehnen. Diesen und ähnlichen Wahn möchte ich nicht einmal Überglauben nennen, er liegt unserer Natur so nahe, ist so leidlich und läßlich als irgendein Glaube!“¹⁾

Die Frage nach der Notwendigkeit des Geschehens beschäftigt Wallenstein jede Stunde, und die Idee des Schicksals steht beherrschend in Schillers Werk. Dieses Schicksal ist freilich kein dumpfes, tückisches Fatum, nicht das Zusammenstoßen und sich Ereignen plumper Zufälle, sondern der gesetzmäßige Ablauf des Geschehens, die notwendige Verbundenheit der Lebenszusammenhänge, der

¹⁾ Goethe an Schiller, 8. Dezember 1798.

Inbegriff der Kräfte, welche die tragischen Notwendigkeiten des Daseins bedingen und unerforschlich sind.

In wunderbarer Zusammenfügung hat der Dichter das vermessene Selbstbewußtsein und das Wollen in freier Selbstbestimmung verbunden und durchdrungen mit dem astrologischen Glauben an die Notwendigkeit. Im Gesetz der Sterne findet Wallenstein die feste Stütze seines Selbstvertrauens und die Rechtfertigung seines Handelns; unter glückverheißender Konstellation ist er geboren, zum Größten ausersehen, er braucht nur in guter Stunde zuzugreifen. Und wenn er immer und immer wieder in den Sternen liest, so will er doch nur die Bahn seines eigenen Ehrgeizes als schicksalsnotwendig sich beglaubigen lassen. Der ewige Gang der Gestirne und sein eigenes Wollen fließen ihm in eins zusammen. Die ehernen Gesetze der Welt und sein persönliches Ziel hält er für gleichberechtigte Kräfte. Sein eigener Wille soll zum Schicksal werden. Um ihn allein drehen sich schließlich die Bahnen der Gestirne, ihm allein ist ihre Sprache verständlich, sein Glück erscheint ihm als Sinn des Weltgeschehens. Da tritt das Jähe, fürchterliche ein: eben noch im Vollgefühl, in seiner Hand das Schicksal zu lenken, wird er Knecht der Notwendigkeit. Der Entschluß, nur erwogen, immer offen gehalten, muß zur Tat werden, es gibt plötzlich keine zweite Möglichkeit. Und die unfreie Tat hat vom ersten Augenblick an den Charakter und die Wirkung des Verhängnisses. Was er auch jetzt unternehmen mag, nie ist er mehr frei, jede Tat erfolgt jetzt zwangsläufig, nachdem die geheimnisvollen Lenker des Geschehens im Vorsprung sind, die einzuholen nimmermehr möglich ist. Die harte Wirklichkeit der Dinge zeigt ihr unerbittliches Antlitz, alles Rechnen, alles Wollen wird an ihr zuschanden. „Ernst ist der Anblick der Notwendigkeit“. Im großen Monolog Wallensteins (Wallensteins Tod I, 4) ist der Kern dessen enthalten, was Schiller in diesem Drama zu sagen hatte. Wunderbar ist im Gespräch mit dem schwedischen Oberst der Umschwung zur Darstellung gebracht, den Wallenstein zunächst noch nicht begreifen kann und mit dem weiteren Fortschreiten immer deutlicher erkennen muß.

Mit der Entsendung des Oktavio tritt die tragische Ironie in Wirksamkeit; alles, was Wallenstein zum Gelingen seines Werkes unternimmt, bewirkt das Gegenteil. Und diese tragisch-ironische Stimmung nimmt zu, wird immer gewaltiger und beschattet mit zwingender Macht den letzten Akt des Dramas. Gleich-

zeitig aber enthüllt Stück für Stück diese tragisch-ironische Verkettung die unwandelbare Gerechtigkeit des Daseins, der keiner ungestraft spottet. Wie grausam ist diese Ironie zugespitzt, daß dieser Sternengläubige im entsetzlichsten Augenblick die Warnung der Sterne in den Wind schlägt und, ohne es zu ahnen, die furchtbare Wahrheit selbst ausspricht. Die Verblendung steigt auf den Gipfel, und jetzt entlädt sich die furchtbar drohende Wolke.

Sophokles' „König Ödipus“ war Schillers großes Vorbild für den tragischen Teil seines Werkes; auch „Wallensteins Tod“ ist eine tragische Analysis; der tragische Held und sein Geschick entschleiert sich Stufe um Stufe. Diese Form ist die zwingendste für die Darstellung des unentrinnbaren tragischen Lebensganges, den des Menschen Wille nicht überwinden kann. Die größere Hälfte seiner Schuld wird den unglückseligen Gestirnen zugewälzt.

Der Prolog kündigt uns die stolze Zuversicht des Dichters und die Bedeutung seines Werkes für die deutsche Dichtung und Bühne. Der große deutsche Stil war jetzt festgegründet, die heroische Welt als höchster Sinn der Kunst gepriesen und gestaltet:

„Denn nur der große Gegenstand vermag
Den tiefen Grund der Menschheit aufzuregen.“

V. Aufklärung und Rokoko.

1. Voltaire in Deutschland.

Der Rationalismus, von lateinisch *ratio* = Vernunft abgeleitet, ist die philosophische Grundeinstellung, die im 18. Jahrhundert besonders mächtig geworden ist. Er gipfelte in dem Vertrauen auf die Allmacht der Vernunft, die als die Quelle der Erkenntnis aller Dinge galt. Man war überzeugt, mit ihrer Hilfe alles meistern und planmäßig auf Grund vernünftiger Erkenntnis den gesellschaftlichen, geistigen und moralischen Zustand der Menschheit zur Vollendung führen zu können. Die dunkeln Kräfte des Gefühls, des Willens, der Triebe in ihren widervernünftigen Strebungen schienen überwunden werden zu können und wesenlos zu werden, wenn überall die Erleuchtung des Geistes durch die Vernunft durchgeführt würde. Damit verband sich eine Kritik der geistigen Welt, der Religion, der gesellschaftlichen Verhältnisse, die auf den verschiedensten Gebieten in heftigen Gegensatz mit dem Gegebenen und Gewordenen geriet und die kritische Zersetzung

herbeiführte, die politisch wirksam wurde im aufgeklärten Despotismus sowohl, wie auch in der französischen Revolution, im Gebiete des Geisteslebens aber die Aufklärung heraufführte, die das Gepräge des 18. Jahrhunderts ausmachte. Die Aufklärung wurde in Frankreich auf die schärfste Form gebracht, sie hatte dort den äußersten Skeptizismus und Materialismus gezeitigt; in Deutschland hat sie besonders auf dem Gebiet der Religion sich ausgewirkt und hat hier die religiöse Anschauung des Deismus, der Vernunftreligion vertieft. Die Aufklärung hat so schließlich eine der größten geistigen Umwälzungen herbeigeführt, die die Geschichte kennt. Man nannte das Jahrhundert das philosophische; die Philosophie, besonders die sogenannte Popularphilosophie, hat auf viele Kreise eingewirkt, wie in keinem anderen Jahrhundert. Auch die Dichtung ist vom Geist der Aufklärung durchsetzt und getragen. Lessing ist die höchste Form, die die Aufklärung auf dem Gebiet der Dichtung und Poetik hervorgebracht hat. Die eigentliche Heimat der Aufklärung ist England, in Frankreich aber haben ihre Gedanken die folgenreichste und wirksamste Formulierung gefunden. Die Bewegungen beider Länder haben in Deutschland außerordentlich tiefgehende Wirkungen ausgelöst.

Rokoko ist zunächst ein Begriff aus der Kunstgeschichte, wurde aber auch auf die Gesamtheit bestimmter Kulturformen ausgedehnt, deren sichtbarer Ausdruck die Rokokokunst ist. So ist Rokoko die geistige Haltung und Form der oberen Gesellschaftsschichten; man strebte, von Skepsis durchsetzt, von den überkommenen Formen weg, aber ohne eine klare Zielbewußtheit. Man spielte und gefiel sich darin, die geistige Freiheit gewonnen und alle Vorurteile überwunden zu haben. Der heitere und nicht selten leichtfertige Genuß des Lebens, seiner materiellen und geistigen Güter wird der eigentliche Sinn des Daseins, und die Zersetzung der Sitten ist häufig genug die Folge gewesen und prägte sich in der Literatur des Rokoko aus mit bezaubernder Grazie, aber auch mit ihrer geistreichen Frivolität, die sich gewöhnt hat, mit dem Ernstesten zu spielen, ohne zu ahnen, daß solches Spiel nicht ungestraft bleiben könne. Man schwärmte für Menschenrechte und Natur, man spöttelte über die Formen des ancien régime, aber gleichzeitig war doch wieder der höfische Glanz und das geistreiche Salonleben der alten Gesellschaft das Höchste, was dem Menschen beschieden war. Seltsam genug hat sich die durch die Aufklärungsgedanken zersetzte Geistesverfassung der großen Gesellschaft darin gefallen,

mit dem Feuer zu spielen: Die Persönlichkeiten, die Staat und Gesellschaft in Wort und Schrift unterminierten, waren gern gesehene Gäste der adeligen Salons. Horaz und Epikur leuchteten den Salongeistern, und befreit von aller Schwere und dem Ernst, der diesen antiken Geistern anhaftete, wurde das Dasein zum heitern geistreichen Spiel, und alle Kräfte wurden aufgeboten, um die dunkeln Schatten des Lebens von der Schwelle zu weisen. Man pries die Tugend, aber dennoch war es ein schlimmerer Fehler, geistlos zu sein, als sittenlos. Der esprit war der Gott des Rokoko.

Wieland war in Deutschland die umfassendste Verkörperung des Rokokogeistes. Ihm erfüllte dieser Geist den Kern seines Strebens, mit Tugend und dem Reiz der Sinne irgendwie ins Reine zu kommen. Er wurde dabei ein glücklicher Mensch, wie Goethe von ihm rühmte. Ein glückliches Naturell hatte ihn vor den Abgründen des geistreichen und frivolen Hin und Her zwischen den Polen bewahrt. Die Kultur des Rokoko, in ihren bedenklichen Seiten bei ihm gemildert durch bürgerliche Hausbadenheit, hatte er zu seiner Herzenssache gemacht, die er lehrhaft vertrat und mit Empfindsamkeit versetzte, nachdem er in der Jugend sich mit Ernst und Schwere übersättigt hatte. Die „Grazienphilosophie“ war der erlösende Begriff, den er fand; die kalte Schärfe skeptischen Geistes, wie er in Frankreich erkennbar ist, war bei ihm verbunden mit einer gründlichen Zugabe von Schwärmerei.

Die echte Form von Rokoko und Aufklärung ist Voltaire. Sein Geist, nicht sein Charakter, ist untrennbar mit Friedrich dem Großen verbunden; beide sind die tragenden Säulen einer Kulturform. Voltaire hatte eine überragende Herrschaft auch in Deutschland errungen und ein jahrzehntelanger Kampf tobte um ihn und sein Werk, von den Gegnern vielfach bestritten mit den menschlichen Schwächen des mächtigen französischen Schriftstellers. Voltaire ist eine der seltsamsten Gestalten der Geistesgeschichte. Die geistige Größe und der mächtige Kampfeswille sind verbunden mit den niedrigsten Eigenschaften. Nicht die kleinen Schwächen sind gemeint, die bei jedem Großen zu finden sind („für einen Kammerdiener gibt es keinen Helden“), sondern die größeren Gebrechen, die sonst mit Größe unvereinbar scheinen. Auf der Sonnenhöhe des Ruhms als begehrter Gesellschaftler der Fürsten und der Mächtigen, glaubte er, die kleinlichste Intrigue nötig zu haben, um seinen Ruhm zu sichern. Und eine ungeheure Arbeit hat er darauf verwandt, die Stöße zu parieren, die ihm gefährlich

schienen; dabei waren ihm auch die schmutzigsten und gemeinsten Mittel nicht zu schlecht.

Voltaire ist die stärkste Kraft der französischen Aufklärung. Doch war er keine schöpferische Natur, kein geistiger Eroberer; seine Stärke war Zusammenfassung, Aneignung und zündende Formulierung der Gedanken, die vor und mit ihm gedacht worden waren. Ihm war es gegeben, mit den wirksamsten Mitteln des Geistes, Pathos, Wiß, Satire, die Fülle von Gedanken, die in ihm zusammengeströmt waren, in die Welt zu werfen, und so zu einem geistigen Machthaber zu werden. So sprach man vom siècle de Voltaire. In ihm schien der Lichtbringer gekommen, der Kämpfer für die Vernunft gegen den Aberglauben, gegen die absolutistische Gewalt, den Mißbrauch des Rechts, die geistige Barbarei. Eine mächtige Arbeitskraft ermöglichte ihm, alle Gebiete des Geistigen an sich zu reißen. Er dichtete Tragödien und wetteiferte mit den Epikern, er popularisierte philosophische Gedankengänge in Erzählung und Streitschrift, er schrieb umfassende, von den Zeitgenossen heftig umstrittene Geschichtswerke, er setzte sich in zahlreichen Schriften mit der Naturwissenschaft auseinander; seine größte Wirkung übte er als Bannerträger der Aufklärung. Aber gleichzeitig ist er auch der Sohn der reifen und hohen bourbonischen Kultur; in ihr schien ihm erfüllt, was das Leben lebenswert machte, nie ist er auf den Gedanken gekommen, aus ihr hinauszuschreiten in ein unbekanntes Reich. Darin war er der geborene Gegner Rousseaus. Ihm kam es darauf an, die Welt des ancien régime zu erleuchten und zu läutern, ohne an ihre Grundlagen zu rühren. Wo er Zerstörung ihm heiliger Kulturwerte witterte, verhielt er sich ablehnend. Rousseaus Verneinung bekämpfte er ebenso, wie das Eindringen Shakespeares, der ihm die Ordnung der Dichtung zu stören schien. Er hatte wohl dessen Genie erkannt; ihm war Shakespeare ein kraftvoller, reicher Künstler, aber ohne Geschmack und Kenntnis der Regeln des Dramas. Hamlet erschien ihm so als das Werk eines trunkenen Wilden.

Voltaire hat ein Doppelangeficht; er ist der Bewahrer der klassischen französischen Kultur, gleichzeitig aber erfüllt und gelenkt durch die gärende Gedankenwelt seines Jahrhunderts. Einen leidenschaftlichen Kampf führte er gegen religiöse Unduldsamkeit und gegen die Vergewaltigung des Rechts, und dadurch erschien er als das Gewissen Europas. Die Gesamtheit aber seines schriftstellerischen Werkes macht ihn zum eigentlichen umfassenden

Repräsentanten der Aufklärung, die in ihm am vollkommensten menschliche und damit erst handelnde Wirklichkeit geworden ist. In allem, was er schrieb und sagte, leuchtete die Grundauffassung durch, daß nur das, was vernunftgemäß ist, Lebensrecht hat. Was dem zuwiderzulaufen schien, wurde angegriffen, und die Zielscheiben sind die christliche Kirche, das Dogma, aber auch die zeitgenössische Philosophie, insbesondere die Gedanken der Theodicee des Leibniz. Das Erdbeben von Lissabon 1755 hatte eine geistige Erschütterung größten Maßes zur Folge — bekanntlich war auch Kant aufs tiefste berührt worden —, die Lehre von der bestmöglichen Welt schien ad absurdum geführt, und Voltaire ergriff die Gelegenheit, eine Weltanschauung anzugreifen, die ihm von Vorurteilen erfüllt schien.

In Deutschland hat Voltaire zuerst als klassizistischer Dichter gewirkt; in der Zeit des französischen Geschmacks erschien er als der vorbildliche Dramatiker. Dann hat sein heiterer Skeptizismus und der ganze Umfang seiner Wirkung im Dienste der Aufklärung einen großen Kreis deutscher Voltairianer geschaffen, unter denen Wieland der größte war. Dann aber setzte der Kampf gegen ihn mit immer größerer Macht ein. Lessing bekämpfte ihn als klassizistischen Dramatiker und fragwürdigen Charakter, Hamann nannte ihn den Lucifer des Jahrhunderts, Herder einen weltkundigen Schuft. Herder hat in ihm neben dem menschlich Schwachen den reinen Sammler angegriffen, den im Grunde unschöpferischen Geist. Ihm galten nur die, die einen neuen Klang in die Welt brachten, während Voltaire, ähnlich wie Cicero, eine geistige Welt und Kultur repräsentiert, deren schöpferische Leistungen andere vollbracht haben.

Den Dichter Voltaire trifft das Epigramm des Matthias Claudius:

„Voltaire und Shakespeare; Der eine
ist, was der andere scheint.
Meister Aronet sagt: Ich weine,
und Shakespeare weint.“

Und doch zeigt auch dieses kritische Wort in seiner Gegenüberstellung, daß beide zu den größten Kräften des Zeitalters gehörten. Als die Wogen des Kampfes sich geglättet hatten, zog Goethe die Summe der Erscheinung Voltaires¹⁾. Ihm erschien

¹⁾ In Dichtung und Wahrheit (11. Buch) und in den Anmerkungen zu „Rameaus Neffe“.

er als „der höchste unter den Franzosen denkbare, der Nation gemäßeſte Schriftſteller. . . Alles, was von Fähigkeiten und Fertigkeiten auf eine glänzende Weiſe die Breite der Welt ausfüllt, hat er beſeſſen und dadurch ſeinen Ruhm über die Erde ausgedehnt“.

2. Gottſched.

Die Begleiterscheinungen, unter denen Gottſched ſeine Reform durchſetzte, zeigen deutlich, auf welch erſchreckendem Tieffſtande Drama und Bühne ſich befand. Opitz' Reform hatte ſich in erſter Linie auf Epiſ und Epos bezogen, das Drama lag für ihn abſeits. Bei Gottſched ſteht Drama und Bühne im Mittelpunkt. Gottſcheds Leiſtung, hiſtoriſch außerordentlich bedeutsam, war weit nüchterner und enger als Opitz' Reform. Opitz beſaß dichterische Begabung, Gottſched nicht; er war Theoretiker und hatte im Grunde keine Organe für die inneren Töne der Kunſt. Sein Hauptwerk iſt die „Kritiſche Dichtkunſt“ vom Jahre 1730. Wie Opitz hat auch Gottſched ſeine führende Quelle. Für ihn iſt es Boileau, der Theoretiker des franzöſiſchen Klatiſizismus. Gottſched ſah die Lage durchaus, wie ſie tatſächlich war. Frankreich hatte eine Blüte der dramatiſchen Dichtung gerade erlebt, während in Deutſchland die gebildete Welt den Zuſammenhang mit ihr verloren hatte. Boileaus „l'art poétique“ war aufgebaut auf der antiken Poetik beſonders des Ariſtoteles, aber in ſtarker Neufärbung im Sinne des franzöſiſchen Geſchmackes. Poeta nascitur iſt für Boileau, wie für Gottſched ſelbſtverſtändlich, aber das naturgegebene Talent iſt zunächſt völlig roh und im höchſten Maß erziehungsbedürftig. Vernunft und Verſtand, durch die Regel richtig gelenkt, müſſen dazukommen. Gleichzeitig iſt aber auch Tugend, d. h. moralische Würde und Einſtellung unerläßlich. Für das „verkommene Genie“ hatte Gottſched nicht das geringſte Verſtändnis. Wie das poetiſche Schaffen nach Gottſched ausſieht, beleuchten ſeine Rezepte grell. Der Dichter ſoll von einem lehrreichen, moralischen Satz ausgehen und einen zu ihm paſſenden Stoff erfinden, deſſen Handlung die betreffende moralische Wahrheit verdeutlicht. Sind alle zutreffenden Regeln erfüllt, dann iſt die Dichtung vollkommen. Lehrreich ſind ſeine Begriffsbeſtimmungen von der Komödie und der Tragödie: „Die Komödie iſt die Nachahmung einer laſterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Weſen den Zuſchauer beluſtigen, aber auch erbauen kann; die Perſonen, die zur Komödie gehören, ſind ordentliche

Bürger oder doch Leute von mäßigem Stande, dergleichen zur Not Barons, Marquis und Grafen sind: nicht, als wenn die Großen dieser Welt keine Torheiten zu begehen pflegten, die lächerlich wären; nein, sondern weil es wider die Ehrerbietung läuft, die man ihnen schuldig ist, sie als auslachenswürdig vorzustellen.“ Die gegebene Stoffwelt der Tragödie sind Personen hohen Standes, gewaltige Ereignisse, die Taten der Könige, Helden, Staatsmänner und die Schicksale der Völker. So seltsam dies alles uns anmutet, hat doch die Leistung Gottscheds grundlegend gewirkt. Das Drama als höchste Gattung rückte in den Vordergrund, der erste Schritt zum Aufstieg der deutschen dramatischen Kunst war getan, so unvollkommen auch Gottscheds Bemühung uns heute erscheinen mag. Gottscheds Einseitigkeit war mit bedingt durch die Befürchtung, die Dichtung könnte wieder in den Schwulst des 17. Jahrhunderts zurückfallen. Deshalb wollte er die Flügel der Phantasie gründlich stutzen. Daher sind seine unerhörten Urtheile über Ariost, Tasso, Milton zu erklären, in deren Werken er abgeschmackte Torheiten sieht. Schließlich hatte er sich so sehr mit seinen Regeln festgelegt, daß er alles Andersgeartete bekämpfte; dadurch verlor er schließlich den Zusammenhang mit der lebendigen Entwicklung und wurde zum Gespött. Wie weit er vom tieferen Eindringen in die Dichtung entfernt war, zeigen seine Urtheile über Homer, den er übrigens Vergil nachordnet. Selbst die größten Werke sind ihm nur Verkleidungen moralischer Gemeinplätze: Die Ilias zeigt, daß die Zwietracht schädlich, die Eintracht förderlich sei. Und die Odyssee erweist deutlich die Schäden, die durch längere Abwesenheit des Hausherrn einreißen können, während die Anwesenheit des Hausvaters Unordnung verhindert.

Hand in Hand mit der Theorie des Dramas ging die praktische Seite der Sache; Gottsched hat mit der Neuberschen Truppe in Leipzig eine einschneidende Bühnenreform eingeleitet. Er forderte die Aufführung wertvoller und ernster Stücke und verdrängte die Harlekinaden, die das Bedürfnis nach niederer Komik befriedigten. Damit hat er freilich dem volkstümlichen komischen Spiel die Entwicklungsmöglichkeiten gehemmt, doch geht man darin zu weit, in dieser Maßnahme die Verschüttung des Lustspiels zu sehen. Wären die Keime zeugungskräftig gewesen, dann hätten sie sich trotz Gottscheds zunächst örtlicher Reform durchgesetzt. Von den Schauspielern verlangte er ernste Auffassung des

Berufes, besonders kämpfte er gegen das Extemporieren. Der Text mußte auswendig gelernt und richtig wiedergegeben werden. In der Vorrede zu seinem „sterbenden Cato“ hat er den Sinn seines Wollens erörtert; dieses zusammengeleimte Stück sollte ein deutsches Musterdrama werden, eine deutsche „Originaltragödie“, streng nach den Regeln der Alten. Wunderbar bleibt es trotz Gottscheds diktatorischer Macht, daß dies lederne Machwerk die Bühne eroberte. Aber es ist ein Zeichen dafür, daß Gottsched fürs erste gesiegt hatte, weil er den Hebel am richtigen Punkt ansetzte. In seiner Sammlung „Deutsche Schaubühne“ gab er Übersetzungen Corneilles, Racines, Molières heraus, um den Bühnenbedarf zu decken, der mit deutschen Werken in dieser Zeit nicht befriedigt werden konnte. So hat er das Kunstdrama mit der Bühne wieder verbunden und das Interesse des gebildeten Publikums für das Theater gewonnen; damit hatte er den Grund zur Entfaltung eines hochstehenden deutschen Theaters gelegt.

Lessings und anderer Zeitgenossen Urteil über Gottsched, das ihn lange Zeit als bezopften, eigensinnigen und beschränkten Literaturpapst erscheinen ließ, ist aus der mit Hefigkeit geführten Literaturfehde geboren und für uns nicht gültig.

3. Die Anacreontik.

Die Anacreontik, die Idylle Gefhners, das Schäferspiel und Wielands Epik verkörpern in der Hauptsache die deutsche Kokokdichtung.

Bezeichnend für das Wesen der Anacreontik ist die Stellung zur antiken Mythologie, die hier ähnlich wie in der Barokdichtung als Zier und Schmuck, als reizende und interessante Szenerie verwendet wurde, nur mit dem Unterschied, daß dem Wandel der Zeiten entsprechend die Anacreontik leichter, zarter, beflügelter ist, als der schwerfällige Schwulst der Barokpoeten. Ihre Bezeichnung nahmen sie von Anacreon, dem griechischen Lyriker; innerlich hat ihre spielerische Kunst mit dem lebensfrohen antiken Genießer nichts zu tun. Der Grund für diese Erscheinung ist leicht zu erkennen; dem modernen Bürger floß Wein und sinnliche Liebe nicht so reichlich, um ein dichterisches Lebenswerk zu füllen, wie dem griechischen Sänger, und mancher Anacreontiker hat eingestanden, daß aus seinen Sängen keine Rückschlüsse auf sein Leben zu ziehen seien. Darin enthüllt sich der Grundzug dieser rein literarischen Modedichtung, die ein schönes, anmutiges,

pißantes Spiel sein wollte, eine gesellige Unterhaltung, kein Ausdruck der Lebensgesinnung. Liebe und Wein, Bacchus und Venus, das lose Spiel der Amoretten in duftige Landschaft gewoben, ist das ewig wiederholte und wenig variierte Thema: die Einschiffung nach Cythere, mit Watteau gesprochen. Die mythischen Gestalten sind für sie keine religiösen Wesenheiten, sondern bewußte Erfindungen der Dichter, wie es z. B. Hagedorn ausgesprochen hat, sie sind dichterische Umschreibungen der Begriffe und eine unererschöpfliche Quelle der Allegorie. So ist diese literarische Richtung Tändelei ohne Lebenssinn, in ihren besten Erzeugnissen aber immerhin von entzückendem Reiz und bezauberndem Wohlklang des Verses, der die Geschmackskultur der galanten Zeit aufs beste zum Ausdruck bringt.

13, Die Liebesgötter.

13 ist der begabteste dieser zahlreichen Sänger; seine „Liebesgötter“ zeigen die besten Seiten der Anakreontik auf. Das Gedicht enthält einen wesentlichen Teil der poetischen Schmuckmittel der ganzen Gattung: die Schäfernamen Cypris und Phyllis, die Grazien, Myrthen, die Reben Cyperns, Bacchus (Lyäus), die Liebesgötter mit Bogen und Pfeil, Cythere (Venus), Nymphen, Nektar, alles vereinigt zu einem anmutigen, freien phantasievollen Spiel mit dem Lösungsworte: Die Jugend froh zu genießen. Auch unsere großen Klassiker haben in diesen anmutigen Gewässern geplätschert, Klopstock, Lessing, Goethe, ja, sie haben dieser Form die edelsten Reize abgewonnen, auch darin Erfüller.

Klopstock, Das Rosenband.

Zelter, Schubert, Richard Strauß mit manchen anderen haben diesem zarten Lied Töne geliehen, Beweises genug für seinen unvergänglichen Reiz. Die anakreontischen Zierstücke sind da ohne störende Häufung, dem Ganzen Duft und Leichtigkeit gebend: Frühlingschatten, Rosenbänder, Elysium, die schlummernde Geliebte. Aber man fühlt sogleich, daß hier nicht nur geistreiches Spiel ist, sondern auf den Flügeln des Gefühls schweben die zarten Verse dahin; ein Meister hat sich den anakreontischen Ton anverwandelt.

Goethe, Mit einem gemalten Band.

Auch hier sind die anakreontischen Motive und Mittel vorhanden: Frühlingsgötter, Blumen, Zephyr und dessen Flügel,

Rosen und Rosenband. Auch dieses Lied hat seine Vertoner gefunden, unter ihnen Beethoven. Entstanden ist es nach der anacreontischen Zeit Goethes (Leipzig), daher die unverkennbare Mischung des anacreontischen Stiles und des Volksliedtones; tatsächlich lebte das Lied in veränderter Gestalt als Volkslied weiter. Diese Seite gibt ihm seine unvergängliche Frische, und deshalb konnte es zum höchsten Ausdruck anacreontischer Kunst werden. Schon der äußerliche Vorgang ist nicht fiktiv, sondern schließt an die Sitte der Zeit an, daß Liebende sich mit eigenhändig bemalten Bändern beschenkten. Dann aber, und das ist das wesentliche, ist es eines der reinen Gebilde, die Goethe die Liebe zu Friederike von Sessenheim eingehaucht hat. Alles ist Bewegung, nichts mehr tote Aneinanderreihung verbrauchter Bilder und Reize, der Höhepunkt ist die szenische Vergegenwärtigung der Geliebten. Das modische Kostüm anacreontischer Art ist hier dem echten und lautersten Gefühl dienstbar geworden; dadurch wird jede Silbe getragen und bekommt ihr eigentümliches, einzigartiges Leben. Es gibt keine tote Form, die der Meister nicht lebendig erfassen könnte: aus dem leeren Getändel der totgesungenen Gattung wurde ein lebendiges, alle Zartheit der Rokodidichtung vergoldendes und läuterndes Lied. Gutzkow hat in seinem Lustspiel „Der Königsleutnant“ die besten Szenen mit diesem Lied allein bestritten.

4. Die Schäferdichtung.

Die Schäferdichtung (Bukolik) ist antiken Ursprungs; ihr großer Meister ist Theokrit aus Sizilien, der das Leben der Hirten, wie sie waren, darstellte. Aus der hellenistischen Dichtung trat die Gattung in den römischen Gesichtskreis. Dort ist es Vergil, der die bukolische Dichtung aufnahm, und der in erster Linie dann in der Zeit des italienischen Humanismus (Boccaccio) wirkte. Bei Vergil ist die arkadisch-sentimentale Stimmung zu verspüren, die das Landleben mit der Sehnsucht des Stadtmenschen betrachtet.

Der Humanismus brachte die Gattung bald in alle Kulturländer, Spanien, Frankreich, England und schließlich Deutschland (Anfang des 17. Jahrhunderts). Besonders einflußreich wurde Tasso mit seinem dramatischen Spiel „Aminta“ und Honoré d'Urfée mit seinem Roman „Astrée“, der letztere deshalb erwähnenswert, weil der Held Celadon sprichwörtlich für den

schmachtenden Liebhaber geworden ist. Im 17. und 18. Jahrhundert hat dann die Schäferdichtung reiche Nachfolge und Ausbreitung erlebt.

Besonders im 18. Jahrhundert begann die Schäfermode ihren Siegeszug an den Höfen, die *fêtes champêtres* werden ein unentbehrlicher Bestandteil des Hoflebens. Wechselseitig nährten sich Schäferdichtung und Schäfermode. Wie man im Roman, im Singspiel die Schäfer und Schäferinnen mit Göttern, Göttinnen und Nymphen im Gefühlsüberschwang und Liebeseligkeit verkehren läßt, so trägt man die Dichtung ins Leben und feiert in den Parks der Lustschlösser pastorale Feste mit entsprechender Maskerade, und mancher glaubte in solchem Kostümspiel am Busen der Natur zu liegen. Im galanten Konversationston tändelt man in arkadischer Stimmung im Leben wie in der Dichtung.

Spitz hat die Schäferdichtung nach Deutschland gebracht; bei ihm selbst noch reichlich hölzern, wird sie mit der zunehmenden gesellschaftlichen Verfeinerung schließlich ein zarter, duftiger, manchmal langweiliger, aber immer eleganter Zeitvertreib. Ihr Motivkreis war sehr klein, und nur eine Epoche der gewandten Form und des zierlichen Geschmacks konnte der ewigen Abwandlung desselben Geschehens immer neue Reize abgewinnen.

Die Schäferdichtung war weit von der Schilderung des wirklichen Schäferlebens entfernt, bäuerliche Schafzucht oder Landarbeit zu schildern, wäre höchst unpassend gewesen; diese Dichtung wollte nicht die Wirklichkeit, sie lebte vom sentimentalen Traum und scheuchte alles Bittere oder Alltägliche, etwa Alter oder Ehe, aus ihrem Bereich. Der Schauplatz war immer dieselbe arkadisch-konventionelle Landschaft, immer reimte sich Hirten auf Myrthen; der Inhalt war Liebe, Eifersucht in allen Tonlagen, Spiel, Lieder, Vänderraub, Gesellschaftsspiel im Freien. Im dramatischen Spiel sind es meist (wie auch bei Goethe) vier Personen, zwei Liebespaare, unterschieden in ein schmachtendes und ein schalkhaftes, oder ein einiges und ein uneiniges. Es war Sache des geistreichen Schriftstellers, immer neue Nuancen der Intrigue zwischen diesen vier Personen flüssig zu machen. Das Schäferspiel wurde zur bezeichnendsten Kunstform graziösen Rokokoempfindens.

Goethe, der Leipziger Student, hat sich auch in dieser Form geübt; in zierlichen Alexandrinern hat er das konventionelle Schema benutzt zur Darstellung des eigenen Erlebens. Damit

hat er allerdings ein fremdes Element in diese Gattung gebracht, aber es im ganzen doch so behandelt, daß der Rahmen der zarten Masquerade nicht gesprengt wurde. Die Liebe ist doch auch hier als gesellschaftliche Angelegenheit gefaßt, die Darstellung der eigenen Empfindungen, auf die die Schäferdichtung übrigens schon früh angewiesen war bei der Handlungsarmut des Ganzen, und für die schon eine tiefere Liebespsychologie geschaffen war, ließ sich für Goethe in dieser Gattung noch durchaus durchführen. Auch seine Liebespaare sind noch stilisierte Gesellschaftstypen in verzierlicher Lebensführung. Die Eifersuchtsplage, die Goethe sich hier vom Herzen schrieb, hat sich nicht pathetisch-jugendlich oder gar tragisch ausgetobt, sie lief in den gesellschaftlich gesicherten Bereich des Schäferspiels ein, ein Beweis für die Stärke dieser Modeempfindung, die sogar den Genius bezwang.

5. Wieland 1733—1813.

Wieland fehlte das Ursprüngliche, welches das Wesen des großen Dichters ausmacht. Seit Herders Auftreten sind wir gewohnt, das Genie, die ursprüngliche Genialität, vom Künstler zu verlangen, die großen Zusammenfasser, Bearbeiter, Sammler dagegen in den Schatten zu rücken. Das größte Beispiel dafür ist die durch Mommsen festgelegte Ciceroauffassung. Auch Wieland ist kein ursprünglicher Dichter, kein echter lyrischer Ton ist ihm gelungen, kein Hauch von Fernensuche durchzieht sein Werk. Was aber Aufklärung und Geschmak, an französischer Geisteskultur gebildet, hervorzubringen vermochte, das ist in Wieland aufs glücklichste vereinigt. Der dichterische Funke fehlt ihm, dafür hat er alle Eigenschaften des Schriftstellers großen Stils: umfassende Belesenheit, reichste Kenntniss der geistigen Erscheinungen seines Zeitalters, Gewandtheit im Anschmiegen an die verschiedenen Reize und geistigen Wirkungen, die sein Zeitalter erfüllten. Als Effektiker im weitesten Maße hat er dies alles seinem Werke dienstbar gemacht und ist so zum Lieblingschriftsteller eines breiten Publikums geworden. Zugleich ist er ein Vielschreiber mit den typischen Eigenschaften eines solchen, Gedankenarmut und fehlender Tiefe. Er erzeugt Literatur aus Literatur. Seine Stellung zur Philosophie ist für ihn charakteristisch; es ist die eudämonistische, moralisierende, epikureische Popularphilosophie des Jahrhunderts, die er, übrigens nach fremdem Muster (Shaftesbury), unter die Leute brachte; den großen Systematikern, z. B. dem späteren

Kant, stand er fremd und feindlich gegenüber; denn solche Vertiefung des Gedankens und des philosophischen und moralischen Problems war geeignet, den behaglichen, horazischen, an der schimmernden Oberfläche schwebenden und genießenden Verfächter der Grazienphilosophie zu stören. In Lebensauffassung und Lebensstil erinnert er unter allen deutschen Dichtern am meisten an Horaz, oft ist er mit diesem verglichen worden, allerdings hinkt der Vergleich. Horaz lebte und dichtete vor dem Hintergrunde der augusteischen Zeit, des römischen Imperiums, und was aus diesem in sein Werk floss, hat ihm die Weltgeltung verschafft. Wieland, durchaus Welt- und Hofmann, Epikureer und Bildungspoet wie dieser, war beengt im Rahmen und trug trotz geistreichen Spottes über Pedanterie und Philisterei doch das Herz eines deutschen Spießbürgers in sich. Wie Horaz pries er das Maß: Libertinage, Ausschweifung in mäßigen Grenzen, nie über die bürgerliche Achtbarkeit hinaus. Aus allen Zonen und Zeiten holte er seinen Stoff, drechselte ihn rofokomäßig zurecht und schuf so eine reichhaltige Maskerade. Er war weder Grieche (Agathon), noch Romantiker (Oberon), sondern alles vereinigte er zu einem heiteren Kostümfest, das um seiner Buntheit willen die Zeitgenossen bezauberte; er war der große Meister des Rokofo, der stärkste und umfassendste Vertreter der Rokofoantike und Rokofo-romantik. Der Oberon ist das Werk, das ihn am meisten über die Bedingungen der Zeit hinaushob, auch unsere Zeit kann sich an dem bunten Reiz der Dichtung noch ergötzen. Mehr hat Wieland auch für seine Zeit nicht gewollt; trotz des ausgesprochenen pädagogischen Zuges, der für einen Menschen der Aufklärung selbstverständlich war, hatte nach seiner Meinung die Kunst der Erziehung zu dienen. Das heitere Spiel der Einbildungskraft dem Leser in entzückenden Bildern vorzugaukeln, war der Wert, den er zu geben hatte, der auch aus seiner eudämonistisch-genießerischen Seele quoll und somit echt war, und den das Publikum an ihm schätzte und von ihm verlangte. In solchem Sinn hat Goethe recht, daß bei ihm Leben und Dichtung eins waren.

Wo er mit Großen in den Wettkampf trat, erkennt man bei ihm gleich das bürgerlich und gesellschaftlich Bedingte. Don Silvio von Rosalba war eine geistreiche Verspottung der Schwärmerei, das Muster ist Don Quixote; aber der Welthumor, die ergreifende und erschütternde Satire gegen die menschliche Begeisterung des Cervantes ist bei ihm die heitere Verspottung einer bürgerlichen

Untugend nach der Melodie: meide die Vorurteile und den Überschwang.

Oberon.

In diesem Werke leuchten alle Vorzüge Wielands auf: eine in der deutschen Literatur vor ihm unbekannte Anmut der Sprache, des Ausdrucks, des Verses, Heiterkeit, Leichtigkeit, volle Beherrschung des formellen, Eleganz. Vom Mittelalter, vom Geist der Ritterzeit ist keine Spur. Es ist reinstes Rokoko. Das Ritterliche ist Kostüm, die Feen- und Geisterwelt zu jener Salonfähigkeit kultiviert, die ein anspruchsvoller, geschmäckerischer Leserkreis verlangte. Der nächste Verwandte ist Ariost, dessen Kühnheit und überlegene Ironie Wieland aber nicht erreicht. In seinem Werk webt das ironische Behagen einer gesicherten bürgerlichen Existenz. Die Gestalten des Oberon sind unwirklich, es ist eine reine, duftige Scheinwelt, doch von so bezaubernd feinem Reiz, daß das bunte Spiel uns vergessen läßt, daß die Gestaltungskraft fehlt. So darf Goethes Wort noch heute gelten: „Solange Poesie Poesie, Gold Gold und Kristall Kristall bleibt, wird das Gedicht als Meisterwerk poetischer Kunst geliebt und bewundert werden.“

Zusammengewachsen ist der Oberon aus drei Quellen; der Stoff geht auf einen altfranzösischen Roman zurück, die Feerie entstammt Shakespeares Sommernachtstraum, die ironisch-spielerische Haltung und die Strophenform dem Ariost (Stanzén). Das alte romantische Land, in das Wieland zu reiten gedachte, ist aber das zauberisch beleuchtete Rokoko in der Laune und Grazie, die die französischen Rokokonovellisten solchen Stoffen verliehen hatten.

Die Abderiten.

Die Abderiten sind ausgezeichnet durch die ironische Laune, die über dem Ganzen schwebt. Die Schildbürger von Abdera sind im antiken Gewand die Schildbürger seiner eigenen Zeit, deren Torheiten und Beschränktheiten im komischen Kampfe mit dem weltgewandten und weitgereisten Philosophen Demokrit gezeigt werden. Es ist die Rache des feingeistigen Wieland an seinen Mitbürgern in Biberach, die ihn weidlich geärgert hatten, als er dort Kanzleidirektor war. Dieser persönliche Zug gibt dem Werk in vielen Theilen die launige Frische, die es zu einem köstlichen Stück der nicht reichen deutschen humoristischen Literatur gemacht hat. Mit voller Sicherheit sind die wesentlichen Züge des deutschen

Spießbürgers getroffen, das ganze ein hervorragendes, reiches Gemälde der Zeit, das eine ungewöhnliche Fähigkeit der Beobachtung zeigt. Die Mache und das Unwahre in Wielands Romanen, das oft die herbste Kritik erfahren mußte, fehlt hier vollständig. Der Wahrheitsgehalt ist erheblich größer, als man es sonst bei diesem Schriftsteller gewohnt ist.

Der Höhepunkt ist der Prozeß um des Esels Schatten. Damit tritt Wieland in den Kreis der großen Gesellschaftssatire, wie sie in England und Frankreich bestand. Ein nichtiger Streit zieht immer weitere Kreise und wächst sich schließlich zu einer großen Prinzipienfrage aus, zu einer hochpolitischen Auseinandersetzung, die die ganze Bürgerschaft in zwei feindliche Parteien teilt. Ludwig Fulda hat die heitere Geschichte neuerdings auf die Bühne gestellt.

In der Dichtung „Musarion“ hat Wieland in wenigen Versen (1408—1428) seine Lebensauffassung verdeutlicht. Der junge Goethe hat sie begeistert vernommen, aber wenige Jahre später Wielands galantes Griechentum, in dem Herakles als stattlicher Mann mittlerer Größe erscheint, kräftig verspottet (Götter, Helden und Wieland).

In Weimar, wo Wieland nach Erledigung seiner Aufgabe als Prinzenenerzieher ganz seinen Neigungen leben konnte, hat Freundschaft und Hochachtung die beiden Männer verbunden, der Goethe in seiner Gedenkrede (1813) ein liebevolles Denkmal setzte. Er hat dort das frohe und klare Leben des Freundes gefeiert, der zu den glücklichsten Menschen gehörte. Dem Menschen Wieland in seiner Heiterkeit, seinem Witz, Geist und seiner Eleganz galten seine Worte; das Zeitliche und Vergängliche, das auch Goethe fühlte, hat er mit zarter Hand geschont.

6. Friedrich der Große.

Friedrich der Große war in den Künsten ein Dilettant großen Stils, das Wort im edelsten Sinn genommen. Zahlreiche Kompositionen, darunter eine Reihe Flötenkonzerte für das von ihm geliebte Instrument sind von ihm geschaffen. Sie sind nicht die Eingebungen schöpferischer Phantasie, sondern die geschmackvollen Erfindungen eines hochstehenden Liebhabers der Künste. Ähnlich steht es mit seinen Dichtungen; Lustspiel und Ode verfaßt er nach französischem Muster in französischer Sprache; an den klassischen Vertretern dieser Gattungen hat er Form und Diktion geschult, geführt von Voltaire. Er ist das denkwürdigste Beispiel

für die Herrschaft des französischen Geschmacks in Deutschland: Der größte deutsche König ein französischer Dichter, seine Bibliothek in Sanssouci eine Sammlung französischer Autoren.

De la littérature allemande.

Für Friedrich den Großen war die geistige Welt keine Angelegenheit der Nationen, sondern der Menschheit und deren Gesamtkultur. Er sieht die Vollendung der antiken Dichtung und den Vorsprung der Italiener, Engländer und Franzosen. Diesen Vorsprung einzuholen, ist ihm das Ziel deutschen Geistes und deutscher Dichtung. Die Deutschen werden die andern Völker ablösen, deren geistige Kultur im Sinken ist. Er prüft die Voraussetzungen der reifen fremden Geisteswelten und schildert die Ursachen, die seiner Meinung nach den Aufstieg der Deutschen hintangehalten haben. Er sieht diese in den politischen Schicksalen und in der Unvollkommenheit der Sprache. Der Dreißigjährige Krieg und die Kämpfe mit den Türken, die Einfälle Ludwigs XIV. haben in Deutschland die ruhige Heimstätte nicht ermöglicht, die die Musen zu ihrem Gedeihen benötigen. Jetzt aber glaubt er die Zeit gekommen. Die Sprache der Deutschen bedarf einer gründlichen Reinigung und Hebung, sie ist noch halb barbarisch, ungeformt und ungeschliffen; sie zerfällt in zahlreiche Mundarten, ohne einheitliche Schriftsprache und anerkannten Wortschatz, der die Reinheit der Sprache und die Sicherheit ihres Gebrauches gewährleistet. Es ist ein Kauderwelsch ohne Anmut, der Konsonantenreichtum ist störend und plump. Ihn zu beheben, kommt er mit seltsamen Vorschlägen (gebena, sagena), an deren Erfolg er übrigens nicht glaubt. Selbst die Sprache der Gebildeten und Gelehrten entbehrt der Kultur, sie ist weitschweifig, pedantisch, unmelodisch, grammatisch fehlerhaft; sie verwechselt Schwulst mit Erhabenheit. Damit trifft er die höfische Dichtung des Zeitalters ins Herz.

Er weiß wohl, daß die großen Genien die Sprache schaffen, Homer und Dante sind ihm Beispiele, im Augenblick aber muß die Erneuerung in Deutschland von der Hebung der Lehrer, der Reinigung der Grammatik, der Gewinnung klaren, eindeutigen Ausdrucks ausgehn.

Unter den deutschen Dichtern läßt er nur wenige gelten: Gellert und Gessner; im Vergleich zu den Meistern der anderen Völker aber stehn auch diese zurück; Homer, Vergil, Anakreon, Horaz sind noch immer die unerreichten Vorbilder. Daneben

empfiehlt er auch französische Schriftsteller zur Nachahmung. Am schlimmsten steht es seiner Meinung nach um das Drama. Seine Orientierung am französischen Klassizismus, seinem bewunderten Racine, gibt ihm Worte heftigster Empörung gegen die Aufführung der Dramen Shakespeares ein, die ihm lächerliche Farcen, eines kanadischen Wilden nur würdig, sind, ein tolles, geschmackloses Gemisch aus Hohem und Niedrigem, von Hanswurstiaden und Tragik. Shakespeare verstößt dauernd gegen die Regeln; diese sind aber auch nach Friedrichs Meinung nicht willkürlich, sondern sie entsprechen der Poetik des Aristoteles und sind dadurch geheiligt. Die in Berlin aufgeführten Werke Shakespeares waren: Romeo und Julia, Othello, Hamlet, Macbeth, Lear. Ein bedenkliches Zeichen ist ihm der Beifall des Publikums, um so schlimmer, als es nun auch den deutschen Nachahmungen dieser Geschmacklosigkeiten, wie dem Götz von Berlichingen, zujubelt. Mit einem hoffnungsvollen Ausblick schließt die Schrift: Es werden Mäzene kommen und mit ihnen die Blüte der deutschen Dichtung. Die Deutschen werden ihre Klassiker haben, und die Fremden werden deutsch lernen. Er selbst aber ist wie ein Moses, er sieht das gelobte Land von ferne, aber er wird es nicht betreten.

Friedrichs Schrift ist endgültig 1780 niedergeschrieben, aber in der Hauptsache wohl dreißig Jahre früher entstanden als Gegen-schrift gegen ein Werk, das die Fortschritte des deutschen Geistes behandelte. Der Standpunkt des Königs hatte sich inzwischen nicht geändert.

Ein feindliches Geschick hatte verhindert, daß der in der französischen Geisteskultur der Aufklärung und des Rokoko lebende und befangene König die aufsteigende deutsche Dichtung erkennen konnte. Wird das Jahr 1752, in dem diese Gedanken entstanden, zugrunde gelegt, dann erscheint das Urteil weniger befremdend und rückt in die Nähe dessen, was Goethe über die Dichtung der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu sagen hatte.

Als Lessing auf der Höhe stand und Goethe begonnen hatte, da war der König zu alt geworden, um sich noch umstellen zu können. Um so ergreifender sind seine prophetischen Worte.

7. Gellert 1715—1769.

Gellert, mit seinen Fabeln und Erzählungen noch heute wirksam, hat seine besondere Bedeutung in dem, was er für seine Zeit war. Zahlreich sind die Anekdoten über die Geschenke,

die gerührte und dankbare Leser aus allen Bevölkerungskreisen dem Dichter dargebracht haben. Besonders aber hat er das deutsche Bürgertum in den Kreis ernstzunehmender literarischer Darstellung gezogen, und die Wirkung, die Richardson ausgelöst hat, hat er in zwingender Weise den Deutschen vermittelt.

Wie einst Melanchthon, so wurde jetzt Gellert *praeceptor Germaniae* genannt. Seine moralischen Vorlesungen, die er an der Leipziger Universität als Professor der Beredsamkeit und Moral hielt, waren zu einem großen Anziehungspunkt dieser Hochschule geworden. Freilich hat der weinerliche Ton und die starke Betonung des Bürgerlich-Moralischen starke Geister abgestoßen, so Lessing und Goethe. Die Dichtung stellte er im Zusammenhang mit dem didaktischen Zug des Zeitalters in den Dienst der moralischen Wirkung; der Einfluß auf die Sitten und das Herz war ihm die Hauptsache; dem einfachen Gemüt die Wahrheit im dichterischen Bild zu sagen, das war ihm Sinn und Rechtfertigung der Kunst.

Die große Wirkung verdankt er dem ernsten Charakter, der den Zeitgenossen fühlbar wurde; fest und sicher, tief religiös, als Mensch bescheiden und herzlich, hat er das Bürgertum seiner Zeit an sich gezogen.

Gleichzeitig ist er der Sohn seines eleganten und graziösen Jahrhunderts. In dem Werke dieses ernsten und ehrenfesten, weichherzigen und tugendseligen Mannes lebte auch der Geist der leichtbeschwingten Muse des Zeitalters; der Zauber des anmutigen und leichtfließenden Verses und der Schalkhaftigkeit ist auch in seinem auf das Erbauliche und Belehrende abzielenden Werk zu spüren. Den Dichtern seiner Zeit tritt er mit großer Einseitigkeit gegenüber; Klopstock, Chr. E. v. Kleist, Wieland, Gessner, Gleim, Lessing, Gerstenberg nennt er nie; Haller, Hagedorn, Schlegel und Cramer sind seine Helden. Der Wert eines Dichters richtete sich bei ihm nach dem Maße des Lehrhaften, das dieser zur Erscheinung brachte. Deshalb war für ihn die Fabel und die lehrhafte gereimte Erzählung diejenige Gattung, die ihm am besten gelang, und mit der er die Zeiten überdauert hat, was um so bemerkenswerter ist, als gerade diese Gattung besonders leicht der Zeit zum Opfer fällt. Noch heute verzichtet keine größere Gedichtsammlung auf einige dieser kleinen Meisterwerke: Der Bauer und sein Sohn, die Geschichte von dem Hute, der Blinde und der Lahme, die Fliege, das Gespenst, die Affen und die Bären, der Pro-

zeß, der Maler. Dieses Gedicht hat Gellert Friedrich dem Großen in der denkwürdigen Unterredung Ende 1760 vorgelesen (Brief Gellerts an Rabener 27. I. 1761). Hier zeigt Gellert eine sichere Beobachtung alles Menschlichen und Allzumenschlichen, eine ausgeprägte Kunst der Darstellung und eine überragende Fähigkeit des Erzählens.

In seiner Zeit wirkte Gellert auch durch seine Dramen. Er ist der klassische Vertreter der comédie larmoyante, der „weinerlichen Komödie“, einer der Vorstufen des bürgerlichen Dramas Lessings. Die Gattung war aus Frankreich gekommen und hat in Deutschland durch ihre Vertreter breit gewirkt. Sie spiegelt den empfindsamen Zug der Zeit wieder und war gerade dadurch Gellert innerlich verwandt. Diesen rührenden, empfindsamen Zug hat er breit herausgearbeitet auf Kosten der Komik, so daß vom eigentlichen Lustspielcharakter wenig mehr übrig blieb. Theoretisch hat Gellert seinen Standpunkt in Sachen des Lustspiels klar formuliert. Er unterscheidet zwei Gattungen, erstens das lachende Lustspiel, dessen Aufgabe es ist, das Laster zu verlachen, und zweitens das lächelnde Lustspiel mit dem Schein der Traurigkeit, das als Endzweck die Verherrlichung der Tugend und damit die moralische Besserung der Menschen sich setzt. Gellerts ganzem Wesen mußte diese zweite Art liegen. Deshalb vermeidet er Possenhafte und Grobkomisches; die Gefühle, die seine guten Menschen bewegen, sind zärtliche, weiche Leidenschaften. Das Ideal des Charakters wird aufgebaut auf Religion, Tugend und Bildung; es ist der Geistliche der Aufklärung, der hier zum Worte kommt. Die Beziehungen der Menschen müssen auf tugendhafter Liebe ruhen, die er Zärtlichkeit nennt. Dabei vergiftet er nicht, das Geld als nicht unwesentliche Grundlage des Lebensglücks seiner ätherischen Gestalten ins rechte Licht zu setzen. Besonders charakteristisch ist es, daß die Frau, deren Rolle in der Dichtung bisher verhältnismäßig unbedeutend war, jetzt in den Mittelpunkt gerückt wird. Schon im Titel spricht sich dies aus: Gellert, die Betschwester, die zärtlichen Schwestern; Lessing, Miß Sara Sampson, Minna von Barnhelm, Emilia Galotti; Schiller, Luise Millerin.

Auch im geistlichen Liede hat Gellert starke Wirkung ausgeübt, hier ist er noch mit einigen Stücken lebendig: „Wie groß ist des Allmächtigen Güte“, „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“.

Philipp Emanuel Bach und Beethoven haben Gellerts Oden und Lieder in Musik gesetzt. Beethoven hat Töne feierlicher und

ernster Majestät um Gellerts geistliche Lieder gewoben, die freilich weit über Gedanken- und Gefühlswelt des dichterischen Textes hinausdringen.

Als Gellert starb, war echte Trauer in weitesten Kreisen zu spüren; zahllose Trauergedichte zeigen das allgemeine Interesse des deutschen Publikums an seinem Dichter; jahrelang wallfahrte man zum Grabe Gellerts wie zu dem eines Heiligen.

VI. Klopstock und Lessing.

1. Bodmer und Breitinger.

Bodmer und Breitinger in ihrer kritischen Tätigkeit bedeuten den ersten Gegenstoß gegen Gottsched, stehen aber beide im Banne des Rationalismus und sind von der lehrhaften Bedeutung der Dichtung überzeugt. Es handelt sich deshalb nicht um eine Reaktion des durch den Rationalismus erstickten Gefühls. Ihre Auffassung vom Wunderbaren, gestützt auf die englische Literatur, besonders auf Miltons „Verlorenes Paradies“, ist durchaus von rationalistischen Beschränkungen umgrenzt. Es dient dazu, die Wahrheit reizvoll zu machen; es ist für sie nicht der Ausdruck quellender Phantasie, sondern ein Kunstmittel, das ihr Gegner Gottsched ausschalten wollte. Die Dichtkunst ist ihnen ein „lehrreiches Wunderbares“, das Wunderbare aber ein „vermummtes Wahrscheinliches“. Deshalb ist auch für sie die Fabel eine besonders glückliche und vollkommene Gattung; sie schwebt ihnen vor bei der Erörterung ihrer ästhetischen Grundsätze.

Hatte Gottsched die alte stoffliche Einteilung Tragödie=Komödie übernommen, so sprechen die Schweizer den Gedanken aus, daß die Tragödie auch Personen niedrigen Standes umfassen könne, wenn sie nur „traurig und notleidend“ sind.

Bodmer lenkte mit Nachdruck die Aufmerksamkeit auf die Dichtungen des Mittelalters; Nibelungenlied und Parzival besonders waren durch ihn ins Bewußtsein des deutschen Publikums gerufen worden; es verging allerdings noch über ein halbes Jahrhundert, bis diese Anregungen Früchte trugen.

Der entscheidende Punkt bei den Schweizern gegenüber Gottsched ist die Abkehr vom französischen Muster. Die großen Engländer werden Maß und Richtung gebend, zunächst Milton,

dann aber zeigt sich bei ihnen schon ein Hauch der neuerstehenden Wirkung Shakespeares.

Die dichterischen Leistungen Bodmers sind wertlose Machwerke, und auch die kritischen Schriften der beiden Züricher sind weniger eine schöpferische, wegweisende That, als ein Zeichen des Umschwungs, der durch das Erscheinen von Klopstocks Messias und Lessings kritischen Schriften später Tatsache geworden ist. Breitingers „Kritische Dichtkunst“ 1740 zeigte schon im Titel die Kampfrichtung, Bodmers Schrift „Von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen“ stellte ihn an die Seite des Züricher Kampfgenossen.

2. Klopstock (1724—1803).

Wer wird nicht einen Klopstock loben?

Doch wird ihn jeder lesen? — Nein.

Wir wollen weniger erhaben

Und fleißiger gelesen sein. (Lessing.)

Dies vielzitierte Epigramm Lessings zeigt schon, daß bald nach Klopstocks frühem Erfolg sein Ruhm zwar blieb, die Zahl derer aber, die ihn eifrig lasen, immer geringer wurde. Heute ist Klopstock nur noch mit einigen wenigen Oden lebendig; das, was einst als seine Größe gepriesen wurde, ist für uns tot. Dafür lebt er noch heute in dem, was er den großen Geistern seiner Zeit gegeben hat, in seinem geistigen Anteil in Goethes und Schillers Werk. In der Geschichte der deutschen Dichtung steht er in überragender Größe da als der erste große Befreier am Beginn unserer großen Geistesepoche im 18. Jahrhundert.

Aus den Niederungen der Alltäglichkeit, dürftiger Lehrhaftigkeit, aber auch Künstlichkeit, leerer Pose und reiner Zier hat er die Dichtung emporgerissen und ihr den großen Sinn wiedergegeben, den sie in den Genien der Weltliteratur hatte: Deuterin des Lebens, des Schicksals, der göttlichen Kräfte zu sein, die den Menschen über den dumpfen Erdentag hinausheben. Gott, Natur und Vaterland sind die großen Gegenstände, die Klopstocks Verse künden, ihnen galt sein Dichtertum und sein Leben zugleich. Die Jugend seiner Zeit vor allem ergriff den neuen Ton; in einer bis zum höchsten gesteigerten Begeisterung hat sie Klopstock als den Befreier von Unnatur und dumpfem geistigem Zwang gefeiert.

Die griechische Götterwelt der Anakreonik war Zierrat und Schmuck, ein Mittel zur Hebung des poetischen Bildes und Aus-

drucks. Klopstocks göttliche Bilderwelt stammt aus den Tiefen der Seele, des Glaubens, gewachsen in der Luft des Pietismus, die ihn in der Jugend umsing; in der besonderen Gestalt in seinem Werk aber ist sie der Ausdruck seiner eigensten religiösen Erschütterung, mit nichts in seiner Zeit irgendwie zu vergleichen, deren religiöses Interesse meist die Bahnen der streitbaren Orthodoxie oder des aufklärerischen Rationalismus und Skeptizismus betreten hatte.

Mit solchen inneren Voraussetzungen ergriff er die christlich-biblische Vorstellungswelt, der er in seinem ersten und einzigen großen Werk Gestalt verlieh, und die er zur Trägerin seiner gott-erfüllten Phantasie machte. Die ersten drei Gesänge des „Messias“, erschienen 1748; seine Vollendung erfolgte erst Jahrzehnte später, als die erste große und ursprüngliche Wirkung zum Teil schon verrauscht war. Die Erlösung der sündigen Menschen durch Christus ist das Thema, wie es in den Eingangsversen nach homerisch-vergilischem Muster verkündet wird. Der Vers ist der epische Hexameter, in seiner feierlichen Prägung auch diesem Gedicht gemäß. Die Handlung tritt zurück, der Nachdruck liegt auf der Ausmalung der Seelenzustände, der Widerspiegelung der irdischen Ereignisse im Himmel und in der Hölle. Aber dies hat gerade die Zeitgenossen ergriffen; die Befreiung des Herzens, des Gemüts, der Gefühle im Dichtwerk war der zwingende Zauber; denn in der Dichtung hatte bisher der nüchterne Verstand regiert. Um der religiösen Kraft willen, die das Werk ausströmte, wurde es noch mehr geliebt, als seiner dichterischen Eigenschaften wegen; es war ein Erbauungsbuch der Gebildeten. Das Epochenmachende im Reiche der Dichtung war die sprachliche Gewalt, der lyrisch gehobene Ton, die hinreißende Begeisterung, die den größten Stoff trug, den die christliche Welt kannte. So war ihm auch das Walten der Natur das Walten Gottes, und diese hat er vor allem in ihrer Größe ergriffen, sie beseelt, die Empfindungen der eigenen großen Persönlichkeit in sie hineinverwoben. Besonders groß sind deshalb die erhabenen Schilderungen der Natur, wie sie seiner hochgesinnten Seele entsprachen, wo die Natur der sichtbare Ausdruck der göttlichen Allgewalt ist. (Frühlingsfeier.)

Die Abenddämmerung und die Mondnacht waren ihm Trägerin seiner schwermütigen Gedanken. In solcher Naturstimmung wandern die Gedanken weit hinaus in den unendlichen Raum, eine elegische Stimmung bemächtigt sich seiner, die Gräber ge-

liebster Toter lenken seinen Sinn auf die Vergänglichkeit. Der silberne Mond ist der Gedankenfreund, der die Seele löst und sie auf den Schwingen hemmungsloser Empfindungen frei hinausströmen läßt (Die frühen Gräber). Auch damit mußte Klopstock eine starke Wirkung auslösen, die Schwelgerei des Gefühls, die weite Kreise ergriff, die Vergötterung des Gefühlslebens hat von ihm ihren ersten starken Anstoß erhalten. Die Empfindsamkeit wurde eine gesellschaftliche Macht, deren letzter Gipfel Goethes Werther ist.

Diese Empfindsamkeit, das Fühlen als Selbstzweck, ist uns heute fremd geworden und hat diejenigen Werke in Vergessenheit geraten lassen, in denen dieser Zug vorherrschend ist. Auch der Messias ist von Empfindsamkeit durchzogen. Gott und die Engel verkehren oft wie die Empfindsamen jener Zeit miteinander, selbst der berühmte gerettete Teufel Abaddon ist empfindsam.

Aber auch die Natur in ihrer verjüngenden, erfrischenden Kraft hat Klopstock gefühlt und besungen. Seine Vorliebe für Reiten, Schwimmen, Schlittschuhlaufen hat ihm früh diesen Zauber der Natur vertraut gemacht. Die rücksichtslose Art, mit der er Natur und Freiheit genoß, erregte in jener Zeit das Befremden mancher ernstern Leute, die den Dichter von Rang sich nur als geordnete bürgerliche Existenz hinter dem Schreibtisch vorstellen konnten; so hat Bodmer in einem Briefe an Dr. Zellweger vom 5. IX. 1750 sein Erstaunen über die Doppelnatur Klopstocks, wie er sie sah, zum Ausdruck gegeben; dieser Brief enthält eine hübsche Charakteristik Klopstocks aus der Züricher Zeit.

Denkmäler der Vorzeit, die in jener Zeit veröffentlicht wurden (die Edda), hatten das Interesse des literarischen Publikums für die germanische Vorzeit neu geweckt. Klopstock, von glühender Vaterlandsbegeisterung getragen, hat diese Stoffwelt seiner Muse dienstbar zu machen versucht. Er wollte die alte heldische Vergangenheit besingen und gleichzeitig die Begeisterung für deutsche Art und deutsche Vorzeit wecken. Eine große Zahl seiner Oden lebt in diesem Umkreis. Die geringe Kenntnis aber dieser vergangenen Zeit, deren Eigenart uns heute noch vielfach rätselhaft ist, hat Klopstocks Versuche zum Scheitern verurteilt. Seine germanische Mythologie blieb ganz im Äußerlichen stecken, in der Vertauschung deutscher und griechischer Namen, ohne daß auch der Charakter der mythischen Wesen verwandelt worden wäre. Odin ist einfach Zeus, Braga Apoll, die Nornen sind die Benennung

der Parzen, die Quelle Mimer der kастalische Quell, Walhalla der Olymp; es blieb der Sache nach griechische Mythologie, nur Name und Garderobe war germanisch. Statt griechischer Tempel feiert Klopstock jetzt das Laub vaterländischer Haine, statt des Lorbeers das Eichenblatt und ist stolz darauf, daß er und sein Freund Gleim aus reinstem Cheruskerblut seien.

In drei Dramen, die für uns heute nur noch literarische Kuriosität sind, hat er Hermann den Cherusker verherrlicht. Hineinverwoben ist eine künstliche, verschwommene germanische Mythologie, die er sich zurecht gemacht hatte. Klopstock trat auch für die Errichtung eines Hermannsdenkmals ein als Sinnbild deutscher Art und Freiheit. Einige wenige Oden, wie „Mein Vaterland“ lassen Klopstocks Vaterlandsgefühl auch heute noch verständlich und ergreifend strömen und zeigen, daß trotz seiner verworrenen und heute ungenießbaren teutonischen Versuche ein reines, echtes vaterländisches Gefühl in dem Dichter mächtig war. Sein Stolz, ein Deutscher zu sein, wurde zu einem weithin leuchtenden Vorbild. Er hat in seiner Zeit Schule gemacht in der Erweckung echter Begeisterung der Jugend, aber auch in der Entfesselung der literarischen Mode der Bardenlyrik, die sich zu den äußersten Geschmacklosigkeiten verstieg und schließlich als Bardengebrüll in Verruf kam.

Der Göttinger Hain.

Die Dichter des Göttinger Hains schlossen sich besonders stark an Klopstock an und pflegten die von ihm angeschlagenen Töne. Den Göttinger Musenalmanach (zuerst 1770) machten sie zu ihrem gemeinsamen Organ, in dem aber auch andere Dichter vertreten sind. Der bedeutendste Dichter des Hains war Joh. Heinrich Voß, der bekannte Homerübersetzer, der besonders die antiken Formen weiterpflegte, die Klopstock in die deutsche Dichtung eingeführt hatte, doch sind seine eigenen Dichtungen (Luise, 70. Geburtstag) gering an Wert. Seine große Leistung ist die Übersetzung der Odyssee, die der Ilias ist schwächer. Er hat Homer dadurch zu einem Hausbuch der Gebildeten gemacht, und die Epitheta und formelhaften Wendungen Homers sind durch ihn in unseren Sprach- und Poesieschatz eingegangen.

Matthias Claudius, dem Hain nahestehend, ist besonders stark vom Volkslied berührt und von den Bestrebungen, die dieses wieder zu Ehren bringen wollten. Sein „Rheinweinklief“, „Der Tod und das Mädchen“, „Abendslied“ und manches andere lebt

noch heute; auffallend ist die Singbarkeit dieser Lieder, die jetzt von neuem wieder erstrebt wurde.

Auch Hölty's „Ob immer Treu und Redlichkeit“ und „Wer wollte sich mit Grillen plagen“ sind neben anderen noch in zahlreichen Anthologien und Lesebüchern zu finden.

Bei dem Grafen L. v. Stolberg finden wir die ersten Töne romantischer Verklärung des Mittelalters („Das Rüsthaus“). Eigenen Ton hat er eigentlich nicht gehabt, er lebt vom Vorbild, bald anakreontisch, bald empfindsam, bald nach Klopstock.

1772 war der neue Dichterbund unter heiligen Eichen in einem „Hain“ geschlossen worden; darin zeigt sich die deutsche Begeisterung Klopstock'scher Art (vgl. Klopstock's Ode: Der Hügel und der Hain. „Des Hügels Quell ertönt von Zeus, von Wodan der Quell des Hains“). Klopstock ist der Patron des Bundes, sein Geburtstag wurde 1773 begeistert gefeiert. In seinem Sinne singt man als Barde und fühlt sich als deutscher Sänger. Empfindsamkeit, Tugend, Freundschaft, Vaterland sind die bestimmenden Züge, ebenso Kampf gegen das Fremde, Undeutsche, Frivole, das man in Wieland verkörpert sah.

3. Lessing.

Winckelmann, Laokoön.

Winckelmann hat über die Verzerrung der antiken Kunstauffassung seiner Zeit hinweg das originale Altertum gesucht und gefunden. Um ihn flutete der Rokokogeschmack, dessen große Verkörperung er im Dresdner Zwinger vor sich sah, und dessen Kunsttheorien in der Verhübscherung der Natur (enjolivement) den Sinn der Kunst erblickten. Das Rokoko betrachtete er als Entartung, insbesondere da, wo es sich antiker Elemente bediente. Der gute Geschmack ist für ihn zum ersten und einzigen Mal unter griechischem Himmel ausgebildet worden und hat dort schlechthin vorbildliche, ewige Leistungen erzeugt. Deshalb ist der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, die Nachahmung der Alten. Winckelmann war der erste Deutsche, dem es gegeben war, Art und Wert der griechischen Kunstwerke zu zeigen. Und er sah die Grundlagen, die die notwendige Voraussetzung für die griechische Kunst waren: die körperliche Ausbildung, wie sie in den Spielen von Olympia gipfelte, und damit verbunden den Sinn für die Schönheit des nackten Körpers in Ruhe und Bewegung. Dadurch wurde bei den Griechen

ein allgemeiner idealer Schönheitsbegriff erzeugt, den Winckelmann auf alle Zeiten und Zonen für anwendbar hielt. Das Wesen der antiken Kunst faßte Winckelmann in die berühmten und für die deutsche Kunst und Dichtung folgenschweren Worte: „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterwerke ist endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meeres allzeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gefetzte Seele.“

Diese Auffassung wendet Winckelmann auch auf die Laokoongruppe an, die für ihn die vollkommene Regel der Kunst, nicht wie für uns das späte Werk eines abblühenden, ins Barocke gewandten und gesteigerten Künftlertums ist. Diese edle Einfalt und stille Größe stellte er der Frechheit (*franchezza*) und Übertreibung der neueren Kunst gegenüber. So sagt er von Bernini, dem großen Meister des italienischen Barock: „Er suchte Formen, aus der niedrigsten Natur genommen, gleichsam durch das Übertriebene zu veredeln, seine Figuren sind wie der zu plötzlichem Glück gelangte Pöbel.“

Das Buch, in dem Winckelmann diese umstürzenden Meinungen aussprach, sind die „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Meisterwerke in der Malerei und Bildhauerkunst“. Es wurde bald in alle Kultursprachen übersetzt und der Ausgangspunkt einer allgemeinen Umwälzung in Theorie und Auffassung der Kunst und Dichtung in Europa.

Im Zusammenhang mit seinen Anschauungen, die auf eine Kanonisierung des Griechentums hinausliefen, hat er den größeren Teil der neueren Kunst als Verfall und Entartung, als Erzeugnisse eines verwilderten Geschmacks abgelehnt. In der Plastik ließ er eigentlich nur Michelangelo gelten, als den einzigen, der wenigstens in seinen starken muskulösen Figuren das Altertum erreicht habe; die amazonenhafte Darstellung des weiblichen Körpers lehnt er ab, hier habe die edle Einwirkung des antiken Vorbildes auf Michelangelo versagt.

Das Große, das Winckelmann geschaffen hatte, war ein Gesamtbild der griechischen Plastik, soweit sie bis dahin erkennbar war; seine Geschichte der Kunst des Altertums verrät schon darin den großen genialen Geist, daß er mit Hilfe von römischen Kopien und einer verhältnismäßig kleinen Zahl griechischer Originale zur tief-

sten Erkenntnis griechischer Plastik vorstieß und ein für seine Zeit überraschendes Gesamtbild vom Wesen und der Geschichte der griechischen Kunst gab. Er ist der große Wiederbeseeler der antiken Schönheit und Vollendung und hat die verlorene Vorstellung des hohen Stiles mit Hilfe der Antike wieder in das Bewußtsein der Menschen gebracht. Seine große Wirkung zeigte sich mehr in den Werken der Dichtung (Goethe, Schiller), als in der bildenden Kunst, die er anregen wollte. Diese hat im Banne seines Geistes und seiner Anschauungen Bahnen beschritten, die uns heute als Irrwege erscheinen (Klassizismus und antikes Epigonentum in den verschiedensten Epochen). Die antike Dichtung hat als Vorbild Größe auch in unserer Dichtung gezeugt, die antike Plastik Epigonentum, vergänglich und leer auch in den besten Leistungen (Thorwaldsen).

Die unterschiedslose Behandlung der Poesie und bildenden Kunst hat Lessings klärende Kritik hervorgerufen, die da einsetzte, wo Winckelmann der Dichtung gegenüber auf totes Geleise gefahren war. Er widerlegte Winckelmanns Anschauung von den vermeintlich gleichen Grundlagen der Poesie und bildenden Kunst.

Goethe hat später Winckelmann in seiner Schrift über diesen ein Denkmal der Verehrung und Dankbarkeit gesetzt (1805), eine tiefe Darstellung von dessen Werk und Wirkung, die Goethe am stärksten und fruchtbarsten unter allen Deutschen erfahren hatte. Goethe sah in Winckelmann den großen Verkünder des Evangeliums von der absoluten Schönheit der Antike. Gleichzeitig verfocht Goethe auch den Nebenzweck der Polemik gegen die anders gearteten Kunstanschauungen der Romantiker. Gegen die mystisch-dämmerige, körperfeindliche Kunstgesinnung stellt Goethe Winckelmanns Heidentum, in dem der antike Sinn für die Schönheit des Körpers neu zum Durchbruch gekommen war (vgl. die Abschnitte: Antikes, Heidnisches, Freundschaft, Schönheit).

Das Leben Winckelmanns verlief vom gedrückten, nach den reinsten Quellen des Geistigen dürstenden Sohne eines armen Schuhflickers in der Mark durch Armut zum Sieg seiner Lebensidee: in Rom inmitten der antiken Kunstherrlichkeit zu leben. 1768 wurde er in Triest ermordet.

Goethe und Herder haben den grundheidnischen Zug in Winckelmanns Wesen herausgefühlt und stark betont. Denn ihm war die Antike nicht nur Gegenstand eines das Leben erfüllenden Studiums, sondern lebendige, von ihm selbst gelebte Gegenwart.

Männliche Schönheit und Freundschaft, wie er sie in den großen Freundespaaren der Antike erfüllt sah (Achilleus=Patroklos, Theseus=Peirithoos), waren die Sterne seines Lebens. So war sein Werk aufs innigste verwebt mit seinem Wesen, und dies ermöglichte allein die Größe seiner Leistung.

Laokoön.

Mit dieser Schrift lenkt Lessing, von Winckelmann entscheidend bestimmt, die deutsche Kritik in Dichtung und bildender Kunst in die Richtung des Altertums. Von den gewonnenen Erkenntnissen aus gewinnt Lessing die Grundlagen für den Kampf gegen die zeitgenössische Produktion. In den Fragen der bildenden Kunst hat Lessing keine glückliche Hand gehabt; allzusehr in dem von ihm und Winckelmann festgelegten klassischen Kanon befangen, hat er eine im ganzen verhängnisvolle Wirkung ausgeübt, die noch heute nicht abgeschlossen ist. Anders in den Grundgesetzen, die er für die Poesie aufstellt. Trotz großer Einseitigkeiten, die immer und immer wieder den Widerspruch der späteren Künstler und Ästhetiker herausgefordert haben, hat er insbesondere auf Goethe und Schiller den nachhaltigsten Einfluß ausgeübt. Die großen Meister des Altertums, Homer, Sophokles und Vergil in vorderster Reihe, werden hier als die großen Musterbeispiele dichterischer Gestaltung erläutert, insbesondere in ihren technischen Eigentümlichkeiten zergliedert, und so wird vor allem Homer als das unerreichte, ewig leuchtende Vorbild gefeiert. Winckelmann hatte sich der griechischen Plastik als der höchsten künstlerischen Erscheinungsform völlig hingegeben, sein Glaube an deren alleinige Vollkommenheit hat schließlich die Form mystischer Anbetung erreicht. In der Einfachheit der schönen Linie und der plastischen Gestalt sah er schönheits-trunken die Gegenwart Gottes. Lessing, von anderer Art, hat mit seinem mächtigen Verstande die Gesetzmäßigkeit im griechischen Kunstschaffen zu durchleuchten versucht, um den sicheren Boden einer kanonischen Ästhetik zu gewinnen.

Die bildende Kunst.

Winckelmann sah in der Laokoöngruppe die antike Darstellung des Heroischen, den Ausdruck der großen Seele, die auch in Schrecken und Schmerz Maß und edle Haltung bewahrt. Lessing lehnt diese sittliche Deutung ab. Der natürliche Ausdruck des Schmerzes, das Schreien, ist keineswegs unantiek, die Dichtung der Griechen

(Philoctet, Ilias, Aeneis) beweist es; vielmehr ist der Grund in der Verschiedenheit der Künste zu erblicken: die Dichtung vermag den höchsten Schmerz zu gestalten, die bildende Kunst nicht, weil schmerzvolle Verzerrung abstoßend, unkünstlerisch und häßlich wirkt. Das Schreien widerspricht also nicht der antiken Lebensauffassung, sondern dem Grundsatz der bildenden Kunst der Alten: Gestaltung der Schönheit.

An der Ablehnung der Darstellung des Transitorischen glaubt Lessing ein weiteres Grundgesetz der bildenden Kunst festlegen zu können. Transitorische Vorgänge sind solche, die rasch entstehen und vorübergehen. Sie können nicht Gegenstand der bildnerischen Darstellung werden, denn es würde ein künstlerisch unbrauchbarer Augenblick verewigt; sie müssen unnatürlich wirken, wie etwa Lachen, das zum Grinsen wird.

Bei diesen Erörterungen ist zunächst die größte Fehlerquelle die, daß Lessing Malerei und Plastik unter demselben Gesichtspunkt beleuchtet. In der Plastik können seine Ausführungen noch einen Sinn haben, in der Malerei sind sie verkehrt. Die Plastik ist in höherem Grade auf Konzentration angewiesen als die freiere Malerei, Transitorisches wird dort seltener zu finden sein. In der Malerei aber gibt es für die Darstellung des Transitorischen keine Grenzen. Der Blitz gehört zu den transitorischen Gegenständen; er ist häufig in der Malerei dargestellt worden, ohne daß der Eindruck des Kunstwidrigen entstand. Aber auch die griechische Plastik, die Lessing bei seinen Erörterungen in erster Linie vor Augen steht, ging dem Transitorischen nicht aus dem Wege. Der borghesische Kämpfer, Myrons Diskobol stellen rein transitorische Augenblicke dar. Aber auch die Laokoönstatue hat in den Einzelheiten zahlreiche transitorische Momente. Goethes Auffassung¹⁾, die sonst in vielem mit Lessing ging, ist in der Frage der Laokoöngruppe der Lessings entgegengesetzt. Für ihn ist die Laokoöngruppe transitorisch: „Außerst wichtig ist dieses Kunstwerk durch die Darstellung des Moments. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein: kurz vorher darf kein Teil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz nachher muß jeder Teil genötigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein“.

¹⁾ Goethe, Über Laokoön.

Mit der Auffassung des Transitorischen hängt Lessings bekannte Lehre vom fruchtbaren Moment zusammen. Um den dargestellten Gegenstand voll zur Wirkung zu bringen, soll der Künstler einen Augenblick wählen, der der Phantasie weitesten Spielraum läßt, den Punkt, von dem aus der Vorgang sowohl rückwärts erschlossen, wie vorwärts vorausgesehen werden kann. Der Höhepunkt des Vorgangs darf dieser fruchtbare Moment nicht sein, weil dann das Spiel der Phantasie begrenzt wäre. Lessing scheidet diesen fruchtbaren Moment scharf vom transitorischen. Ihm schwebt die verlangsamte Bewegung, die auf einem Punkt des Stillstandes angelangt ist, als der geeignete Augenblick der plastischen Darstellung vor oder die ersten Stufen eines Vorgangs, ehe er sich mit Beschleunigung seinem Höhepunkt nähert.

Lessing irrt in der Voraussetzung, daß der bildende Künstler das freie Spiel der Phantasie mit seinem Werk anregen will; solcher trifft allenfalls auf die Illustration zu, ein engbegrenztes Gebiet der bildenden Kunst, dessen besondere Gesetze tatsächlich Lessing bei seinen Anschauungen vorschweben. Der Künstler will nicht wie der Illustrator die Phantasie schweifen lassen, sondern sie gerade mit seiner Schöpfung festbannen auf das, was er gestaltet hat, losgelöst von der Fabel, deren einzelne Teile nicht in Bewegung gesetzt werden sollen.

Lessings Hypothese ist deshalb verfehlt, sie ist entstanden aus dem Gang der Logik, ohne Kunstempfindung. Mit Recht machte gleich der erste große Kritiker Lessings, Herder, darauf aufmerksam, daß jede Bewegung transitorisch ist, auch das „Seufzen“ des Laokoön. Lessing stand auf dem Gebiete der bildenden Kunst nur geringes Anschauungsmaterial zur Verfügung. Er kannte die Kunst aus den Büchern, aus den Kupfern, die nur ein rohes Abbild zu geben vermochten, und das innere Ergreifen des Kunstwerks in seiner vollen Erscheinung nicht ermöglichten. Auch war ihm die bildende Kunst an sich nicht Herzenssache, er trat ihr erst näher, als er sie zur literarischen Auseinandersetzung benötigte.

Während Lessing in der Dichtung den Raum erweiterte und die umstrittene Gestalt Shakespeares wie das bürgerliche Drama in den Bereich seiner theoretischen Betrachtungen und seiner Dichtung zog, war er in Sachen der bildenden Kunst seltsam engherzig. Die größere Zahl der Werke der bildenden Kunst kann vor seinem kritischen Richterstuhl keine Gnade finden. Ein kaltes, lebloses Schönheitsideal hat er auf den Thron erhoben, das in Kunst und

Kunstabetrachtung zahllose Anhänger fand und im ganzen verhängnisvoll wirkte. Porträt und Genrebild sind für ihn minderwertig, und die großartig bewegten Massen des Barock sind ihm Verirrung vom Wege der stillen Einfachheit und edeln Größe. Für die Farbe fehlt ihm der Sinn, so ist es ihm möglich, zu sagen: „Ja, ich möchte fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst, mit Ölfarben zu malen, möchte gar nicht erfunden worden sein“. Reiche Bezirke der Kunst beseitigt er einfach mit einem Federstrich.

Die Gesetze der Dichtkunst.

Anders aber steht es mit seinen Erörterungen über die Dichtkunst. Hier war er auf seinem Gebiet und wurde zum beherrschenden Geist der Zeit. Das Kernkapitel (XVI.) faßt zusammen, was sich nun als Grenzen der Malerei und Poesie ergeben hat. Die bisher herrschende Gleichung „ut pictura poesis“, die von Opitz bis zu Gottsched und den Schweizern in Geltung war, ist gestürzt, die Gesetze, die für jeden Kunstbereich gelten, genau festgelegt. Aber hier sind es weniger die Gedanken über die bildende Kunst, als die Auseinandersetzungen über das Wesen der Poesie, die den grundlegenden Charakter von Lessings Untersuchung ausmachen. Hier liegt der zeitliche und der ewige Wert. Handlungen sind der eigentliche Gegenstand der Poesie. An Homer wird die Richtigkeit der These nachgewiesen, und damit sind wir bei dem Schwerpunkt der Schrift angelangt. Homer ist der Dichter schlecht hin, bei dem die Dichtung in die Lehre gehen muß. Es ist das einzig vollkommene Vorbild, das wir besitzen. Lessing beweist es an den Epitheta, an der Szene, die Helena im Kreis der trojanischen Alten zeigt und schlagend am Schild des Achilleus. Homer verfährt, wie der Dichter allein verfahren kann und muß. Der Schild wird nicht als ein fertiges beschrieben, sondern als ein Werdenendes uns vor Augen geführt. Der Vorwurf, seiner Art nach ein Koexistierendes und deshalb zunächst Gegenstand der Malerei, wird in ein Konsekutives verwandelt in der Dichtung: keine langatmige, tötende Beschreibung nach Art der von Lessing so heftig befehdenen Schilderkünstler, sondern eine bewegte, lebendige Handlung. Wir sehen den göttlichen Künstler, der in dem Schilde eines seiner Meisterwerke entstehen läßt. Bild auf Bild tritt klar und greiflich vor uns hin.

Anders beim Schild des Aeneas; hier hat Lessing den Unterschied des Schöpfers und des Epigonen mit nicht zu übertreffender

Klarheit gezeigt: In der Ilias muß ein Schild gemacht werden, weil der alte verloren ist, der Vorgang ist motiviert, bei Vergil nicht. Homer führt den Schild unter den Händen seines Verfertigers vor, Vergil beschreibt den seinen, nachdem er längst fertig gestellt ist. Homers Episode ist Natur, die des Vergil ein Einschicksel, für das Römerpublikum und dessen nationales Selbstbewußtsein bestimmt, ein Schmuckstück, nur deshalb vorhanden, weil ein Größerer es schon geschaffen, dem man es nachbilden konnte.

Nicht minder tiefgreifend sind Lessings Sätze über die Schilderung der körperlichen Schönheit. Aus einer Reihe von Beispielen mißglückter Schönheitsdarstellungen ragt als einzig überlegener Dichter wieder Homer hervor, der die Schönheit nicht ruhend zeigt und sie langatmig beschreibt, sondern sie in Bewegung, in „Reiz“ verwandelt und damit die Wirkung der Schönheit zur Darstellung bringt.

Lessing hatte sich zum Ziel gesetzt, die Möglichkeit einer gefestigten Kunstlehre zu ergründen, um dem falschen Geschmack, den Verkehrtheiten der Kunsturteile und dem minderwertigen Kunstbetrieb seiner Zeit entgegenzutreten. So sammelte er Tatsachen, stellte Untersuchungen an und durchdrang sie in einer epochemachenden Zusammenfassung. Er fand die Grenzen und Grundgesetze der Dichtung, indem er auf die Antike zurückgriff; in ihr sah er den festen Punkt, von dem aus die Reinigung der deutschen Dichtung erfolgen mußte. Die originale Antike, die Winckelmann entdeckt hatte, gab auch ihm Maß und Richtung. Sie war der Gesundbrunnen, aus dem sich die veränderte Dichtung und Kunsttheorie wieder erholen konnte und sollte. Er kämpfte gegen die Allegoristerei in der bildenden Kunst mit geringem Erfolg; die beschreibende Dichtung, die vor Homer zusammensinken mußte, hat er vernichtet. Die Werke Goethes und Schillers zeigen in überreichem Maß, daß der von Lessing ausgestreute Samen fruchtbringend aufgegangen war. Goethe schildert in „Dichtung und Wahrheit“¹⁾ Wirkung und Bedeutung von Lessings Laokoon: „Daher war uns jener Lichtstrahl höchst willkommen, den der vorzüglichste Denker durch düstre Wolken auf uns herableitete. Man muß Jüngling sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings „Laokoon“ auf uns ausübte, indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß. Das so lange mißverstandene *ut pictura poesis*

¹⁾ 8. Buch.

war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünfte klar, die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten. Der bildende Künstler sollte sich innerhalb der Grenze des Schönen halten, wenn dem redenden, der die Bedeutung jeder Art nicht entbehren kann, auch darüber hinauszuschweifen vergönnt wäre. Jener arbeitet für den äußeren Sinn, der nur durch das Schöne befriedigt wird, dieser für die Einbildungskraft, die sich wohl mit dem Häßlichen noch abfinden mag. Wie von einem Blitz erleuchteten sich uns alle Folgen dieses herrlichen Gedankens, alle bisherige anleitende und urteilende Kritik ward wie ein abgetragener Rock weggeworfen, wir hielten uns von allem Uebel erlöst. . . .“

Aus der Würdigung der Gedanken Winckelmanns und der Betrachtung des Laokoön gestaltet Lessing seine Untersuchung mehr in der Form eines Spaziergangs als in systematischem Aufbau; die Ergebnisse wachsen vor unseren Augen erst heraus, das Verfahren ist ähnlich wie die Erzählung Homers vom Schild des Achilleus. Die Griechen waren schon immer als das Muster und Maß gepriesen worden, Lessings Leistung war, gezeigt zu haben, wie die griechische Dichtung in Wirklichkeit war, und worauf deren vorbildlicher und unvergänglicher Wert beruht.

Er ist aber nicht nur für seine Zeit, sondern auch für die Zukunft ein großer, bedeutsamer Anreger gewesen. Kein selbständiger Geist hat sich je ganz hinter ihn gestellt, aber jeder, dem die gleichen Dinge am Herzen lagen, wie Lessing, hat sich irgendwie mit ihm auseinandersetzen müssen. Er ist der Schöpfer der modernen ästhetischen Begriffswelt. Nicht selten aber wurden unter dem Eindruck seiner zwingenden und klaren Deduktionen seine Sätze zum Dogma erhoben und haben so noch in entlegenen Zeiten eine verengende und beschränkte Kunstkritik hervorgerufen, für die Lessing nicht verantwortlich gemacht werden kann. Für Lessing war das Genie immer vor der Regel, aber daß im freien Schaffen des großen Künstlers eine ursprüngliche Regel wirksam und daß diese Regel auffindbar sei, war seine nach Sicherheit und Klarheit strebende tiefste Überzeugung.

Minna von Barnhelm.

Lessings Minna von Barnhelm, das erste große dramatische Meisterwerk in deutscher Sprache und deutschem Geist, ist gern als Muster des Lustspiels gefeiert worden. Aber trotz zahlreicher Eigentümlichkeiten des Lustspiels, alter Lustspielfiguren, wie der des komi-

schen treuherzigen Dieners, des charakterlosen Bramarbas, der heiteren, schlauen Kammerjungfer, gehört das Werk nicht dieser Gattung an. Der Ernst, die Schwere wiegt vor und geben ihm Schauspielcharakter. Ein „bestes“ Lustspiel gibt es nicht in deutscher Sprache, den besten Leistungen Kleists (Zerbrochener Krug) und Gerhart Hauptmanns (Fiberpelz) kann solcher Wert nicht zuerkannt werden, die deutsche Literatur hat kein Lustspiel hohen Stils¹⁾.

Zu sehr wird in Lessings Minna das Innerste und Tiefste des deutschen Herzens und Gemüts bloßgelegt, und diese Dinge fügen sich dem Spiel der Heiterkeit und Ausgelassenheit nicht. Das Lustspielmäßige ist Nebenwerk; Handlung, Konflikt und die Hauptgestalten sind in die Sphäre höchsten sittlichen Ernstes gerückt. Die überragende Bedeutung und die Gewalt der Wirkung vom ersten Tage bis heute ruht auf anderem. Unter allen Werken Lessings ist es das dichterischste, das lebendigste, voll Fülle und Rundung der Gestalten, voll Grazie, Anmut und Würde zugleich, Eigenschaften, die sonst bei Lessing auch nicht annähernd in dieser Weise hervortreten. Es ist eines der bezauberndsten Werke der europäischen Literatur überhaupt. Es hat alle Eigenschaften, die ein großes Kunstwerk ausmachen, Form, Gestalt, Spannung, Charaktere, Bezogenheit aller Dinge auf die großen Gefühle des Menschen, und einen Gesamthintergrund des Geschehens, der alles, was nur irgend geschieht, umspielt: die Gestalt des großen Königs, nicht auf der Bühne und doch allgegenwärtig, Lebensatem verleihend mit dem gesamten Umfang seiner Persönlichkeit. Gerade um dieses Zuges willen haben Goethe und die Besten seiner Zeit das Werk liebgewonnen. Es ist ein nationales Drama im weitesten und engsten Sinn; zusammen mit Kleists Prinz von Homburg bildet es die kleine Gruppe dieser Gattung.

Minna von Barnhelm ist dem Boden des bürgerlichen Dramas entwachsen und ist doch kein Beispiel mehr dafür; es hat den Charakter großer Kunstwerke, die über den Rahmen der historischen Gattung und ästhetischen Kategorien hinauszutreten pflegen. Diderots Hausvater und seine deutschen Nachkommen, die comédie larmoyante und ihre deutsche weinerliche Nachbildung und selbst Lessings Sara sind zu einem Volk von Zwergen geworden, das ein Riese beschattet.

Es ist auch das erste Beispiel von Gegenwartsdichtung klassischer Art; aus der eigenen Umwelt stammt Szene, Handlung,

¹⁾ Verglichen mit Aristophanes, Moliere, Shakespeare.

Charaktere, und es ist gleichzeitig über die reinen Zeitbedingungen hinausgehoben. Der regierende König greift in die Handlung entscheidend ein, und das Stück ist erfüllt von der Ehrfurcht vor dessen Größe. Doch haben auch andere Dichter die Fürsten gepriesen: seit Opitz' Tagen war die höfische Einstellung, der Ausblick zum Mäcen der häufige, mehr oder weniger verhüllte Hintergrund. Das Werk Lessings war nicht höfisch, wie auch sein Schöpfer einer der freiesten im Geist und im Leben gewesen ist in einer Zeit, in der dergleichen nicht eben häufig war. Dieses Werk gehörte nicht einer Kaste, einer Schicht an, es gehörte allen Deutschen.

Zum ersten Mal agierte der Mime dasselbe, was in seinem Publikum lebte, zum ersten Mal in Deutschland war Leben und Bühne völlig eins, so wie Shakespeare agierte, was unmittelbar außerhalb seiner Bretter geschah und seine Scheinwelt mit Zeit und Leben verband. Kein Römer- und Spartanertum, keine Staatsaktion alten Stiles war hier die Maske nationaler Entfaltung und kriegerischen Willens; der preußische Degen, der wirklich war, dessen Taten keinen unberührt gelassen hatten, und der Europa gezwungen hatte, Farbe zu bekennen, regiert hier. Heroisches Leben war auferstanden in einer Welt politischer und Kleinbürgerlicher Versumpfung und hatte die Besten der Zeit begeistert.

Und es ist eine denkwürdige und beherzigenswerte Tatsache, daß die Wirkungen des Siebenjährigen Krieges nicht in einer waffenflirrenden Tragödie überwundenen Stiles ihre künstlerische Krönung fanden, sondern in einem verbürgerlichten Schauspiel mit Lustspielton, ohne auch nur eine Nuance ihrer Stärke zu verlieren.

Rührung war das Element, auf dem die „sächsishe Komödie“¹⁾ ruhte, und die Umwelt, die diese Literaturgattung als Stoff benützte, war die platte Welt des Alltäglichen. Was diese Figuren zu sagen haben, sind weniger Aussprache ihres Persönlichen, als Gedanken und Empfindungen der Aufklärung, zeitgemäße Erörterungen; der Geist des Jahrhunderts unterhält sich, ohne die Charaktere ernster zu berühren.

Lessing vertrat die Meinung, daß Rührung allein nicht das Lustspiel ausmachen dürfe, sondern Komik und Lachen sind gleichfalls notwendige Elemente. Das Lustspiel ist nach dieser Theorie eine Mischgattung. In der Minna gelang diese Mischung zum ersten Mal, nicht als Konglomerat, sondern als Kunstwerk aus einem Guß.

¹⁾ Vgl. Holl, Geschichte des deutschen Lustspiels, Seite 117 ff.

Shakespeare, Hamlet.

Unter allen Werken Shakespeares hat Hamlet in Deutschland am tiefsten gewirkt. Seit Lessings kritischer Auseinandersetzung ist gerade dieses Drama immer von neuem erklärt und gedeutet worden, ohne daß eine abschließende Darstellung seines Gehaltes und Sinnes errungen wäre. Der Reichtum des Werkes ist die Ursache so unerhört vieler Bemühungen. Vergebens hat man versucht, den Sinn des Werkes oder die Hauptgestalt auf eine faßliche Formel zu bringen, es ist zu vielseitig, zu gehaltvoll, zu verschlungen, auch zu dunkel. Wie Goethes Faust, wird auch der Hamlet immerwährend eine Fülle Probleme und Aufgaben stellen. Die dramatische Eigenart des Werkes ist oft getadelt worden, es erschien als ein „Fehler“, daß Shakespeare einen untätigen, leidenden Charakter in die Mitte gestellt hat; vom 18. Jahrhundert bis auf unsere Zeit kann man diesem Vorwurf begegnen. Ein einseitiger Begriff vom tragischen Helden als dem leidenschaftlich und heroisch handelnden Menschen hat diese Auffassung verschuldet; sie stimmt gerade auf die größten, gehaltvollsten Werke nicht: Aeschylus' Prometheus, Sophokles' Oedipus, Shakespeares Hamlet, Schillers Wallenstein, Goethes Faust. In diesen Dramen ist das „Erleiden“ des Helden besonders stark; die Anspannung des Willens tritt mehr oder weniger zurück, gemessen an solcher dramatischen Handlungslehre. Zweifellos hat die passive Art Hamlets die dramatische Meisterschaft Shakespeares auf die stärkste Probe gestellt. Der Kampf zwischen Hamlet und Claudius ermöglichte doch die äußere dramatische Spannung, obgleich immer und immer wieder abgebremst wird, wenn es zur Entscheidung kommen könnte (etwa in der Gebetsszene). Die verzwicktesten Konstruktionen sind ausgeflügelt worden, um die „dramatische Algebra“ zu retten. So habe Hamlet den König erst überführen wollen mit Hilfe des Schauspielers und deshalb mit seiner Rache gezögert. Aber unter solchem Gesichtspunkt wird dies Schauspiel zur größten Dummheit, weil es Hamlet nicht zum Handeln bringt, den Gegner aber warnt und ihm dadurch die Führung der Handlung übergibt. Auch die endliche Tötung des Königs ist nicht die Krönung eines zäh verfolgten Zieles, sondern die Folge eines rasch aufflackernden Impulses, nicht anders wie bei dem Tod des Polonius. So ist diese Tragödie in erster Linie ein Seelendrama, dessen äußere Geschehnisse an Bedeutung zurücktreten.

Mehr als in jedem anderen Werke glauben wir Shakespeares rätselhafte Gestalt in diesem Drama greifen zu können; es scheint mehr als sonst das Herz des Dichters bloßzulegen und einen Blick zu gewähren in den innersten Raum seiner Anschauungen und Überzeugungen. Aber auch in diesem Werk werden wir enttäuscht, es bleiben immer noch Rätsel genug zurück. Eine beklemmende, schwüle Stimmung lagert von vornherein über dem Ganzen, gleich vom Anfang an gelingt es dem Dichter, uns in deren Bann zu zwingen, und das tragische fahle Dämmerlicht hält an bis zum Ende, wo der Rest Schweigen ist.

Vorgänge des äußeren Lebens, wie der Esserprozeß, haben Shakespeares zunehmenden Pessimismus genährt; aus dem frohen, heiteren Dichter der früheren Lustspiele und Historien ist ein tragi-scher Grübler geworden, dem die festen Werte der irdischen Ordnung zu wanken scheinen. Das Gute erschien nicht mächtig genug, sich gegen die Kräfte des Niedergangs, der Zertrümmerung, erfolgreich zur Wehr zu setzen. „Etwas ist faul im Staate Dänemark“. Solche Grundstimmung gibt dem Handeln und Geschehen im Hamlet seinen eigentlichen Sinn. Eine tiefe, gramerfüllte Melancholie, die sich schwer und bedrückend auf den Hörer legt, durchweht das Stück, und Ausbrüche des sarkastischen Pessimismus ver-raten uns, in welchem Grade das seelische Gleichgewicht Shakespeares gestört gewesen sein muß, um solche Töne erklingen zu lassen. Der Held selbst wie der Zuschauer steht unter dem Druck grauenvoller Ereignisse vom ersten Aufgehen des Vorhanges an.

Ebenso wie um den rätselhaften Gesamtgehalt des Stückes haben sich die Erklärer um die Hauptgestalt Hamlet bemüht. Seiner äußeren Erscheinung nach ist er der vollendete Weltmann, wie ihn die Renaissance als Ideal aufgestellt hatte: Beherrscher der gesellschaftlichen Formen, geistvoll, witzig, Liebhaber der Wissenschaften und des Theaters, Kenner der weiblichen Verstellung bis zu den Toilettekünsten, welterfahren und von beunruhigender Skepsis. Dabei kennt er den Wert der Freundschaft, den Shakespeare so gern unterstrich, aber alles in allem fehlt ihm der Glaube an einen sinnvollen Gehalt des Lebens. Alles ist Schein, und in dem Durcheinanderfluten der Wahrheit und der Lüge scheint es ihm keinen Sinn zu haben, mit Tatkraft eine reinliche Scheidung zu erzwingen. In seiner Jugend schwamm er im frohen Genuß des Daseins, jetzt aber, wo er hinter den Vorhang der Weltbühne gesehen hat, ist sein Glaube an die Macht des Edlen und Schönen vernichtet.

Im selben Grade, wie er früher dem Schein gegenüber vertrauenselig war, wird er jetzt einseitig in seiner bitteren Satire auf alles, was ihn umgibt. Jetzt erscheint ihm alles nur von Falschheit, Lüge, Niedertracht erfüllt zu sein; alle sind ausgemachte Schurken, die Frauen Dirnen, die mit allen Künsten der Verstellung einen falschen Glanz in einer morsch gewordenen Welt aufrecht erhalten wollen. Er sieht greifbar deutlich, wie jeder an diesem Hofe wandernd wird, wenn die Versuchung ihm den Vorteil vorspiegelt, und die feste Haltung verliert, wenn sie irgendwie nachteilig sein könnte. Und auch sich selbst nimmt Hamlet nicht aus in der allgemeinen moralischen Fäulnis. Menschenleben gelten auch ihm nichts, Polonius, Rosenkranz und Gildenstern sendet er in den Tod, ohne irgendwie davon berührt zu werden.

Am meisten hat die seltsame Untätigkeit Hamlets die Erklärer gereizt, die selbst im äußerlich günstigen Augenblick nicht zugreift, trotz der festen Überzeugung, daß die blutige Rache für den Mord des Vaters Ehrenpflicht des Sohnes ist. Goethe glaubte in der Weichheit des Charakters den Schlüssel gefunden zu haben, der Hamlet seiner Deutung im Wilhelm Meister rückt in die Nähe Werthers. A. W. Schlegel will im Übermaß des Denkens, das nach Hamlets eigenen Worten die Tatkraft lähmt, den Kern des Charakters sehen. Ein moderner Erklärer¹⁾ meint, aus Hamlets Weltverneinung sein Verhalten heraus entwickeln zu können. Es sei die Tragödie des Menschen, der wider seinen Willen in die Händel der Welt hineingestoßen wird, die für ihn, den Pessimisten, sinnlos geworden sind. Dem aber steht gegenüber, daß Hamlet im gegebenen Fall durchaus zu handeln weiß, und daß sein Pessimismus noch nicht so abgrundtief ist, daß er nicht der sittlichen Empörung mächtig wäre, die ihn gewaltig fortreißt. Warum also geht er der Rache aus dem Wege?

Hamlet hat seine literarischen Vorgänger, nicht etwa im älteren Hamletspiel, das Shakespeares Tragödie nur äußerlich verwandt ist, sondern der Typus des Melancholikers, dessen größte Form Shakespeares Hamlet ist, war eine viel behandelte Figur in der englischen Literatur zur Zeit Shakespeares und vorher. Schon vor Hamlet hat Shakespeare Gestalten dieser Art geschaffen, wie z. B. Antonio, den königlichen Kaufmann von Venedig. Hamlet ist besonders vielseitig im Rahmen dieser literarischen Überlieferung gestaltet. Er ist Liebesmelancholiker,

¹⁾ Kuno Fischer.

auch der Modemelancholiker, der die Rolle spielt, aber auch die tieferen krankhaften Eigenschaften sind an ihm zu erkennen, Mißtrauen und Verschllossenheit. Gesteigert ist dies alles in den Wahnsinnszenen; Spiel und wirkliche Erschütterung, die die Sinne trübt, gehen wirt durcheinander. Hervorgerufen ist dieser Geisteszustand durch die Ereignisse, in deren greuelvollen Zusammenhang Hamlet hineinblickt.

Die Tiefe und die Macht dieser Tragödie aber liegt nicht im Geschehen und Nichtgeschehen, und nicht in den Seelenqualen des Helden allein, sondern in der großartigen tragischen Ironie, die im Bereich des neueren Dramas in Shakespeares Hamlet zur höchsten Gewalt gesteigert ist. Nur die Antike hat dieses tiefste Mittel der tragischen Kunst mit gleicher Meisterschaft beherrscht. Alles menschliche Wollen und Beginnen ist zwecklos, die ehernen Gesetze des Weltenlaufs gehen ihren Weg, unbeirrt durch die Versuche des Menschen, sich gegen sie aufzulehnen. Trifft die Vorausberechnung und die Zielsetzung mit dem Gang der Dinge zusammen, dann ist das Zufall, nicht Ergebnis menschlichen Strebens. Hamlet weicht der Rache aus, und der König fällt doch; der König, wachsam geworden, bietet alles auf, sich Hamlets zu entledigen, und es ist vergebens, es kommt alles anders. Dunkle Gewalten bewegen die irdischen Gescheide, und die Menschen werden zu ihren Werkzeugen, ohne es zu ahnen. Hamlet soll die Welt, die aus den Fugen ging, wieder einrenken, und sie wird in gewisser Weise eingerenkt, trotz des Zauderns und der Abneigung Hamlets gegen eine Tat, die im Gange dieser entarteten Welt nur eine Gewalttat mehr bedeutete. Aber Claudius fällt doch in dem Augenblick, als er den endlichen Sieg und die Vernichtung seines Gegners erreicht zu haben glaubt.

Hamlet fühlt sich als Kämpfer für die Wahrheit; er spielt mit dem Gedanken, die vergiftete Welt des Scheins, die er durchschaut hat, zu entlarven und zu vernichten, und das ist auch der tiefere Sinn des Auftrags, den er erhalten hat. Das erste gelingt ihm durch seine Anstrengungen, dem Bösen die Maske vom Angesicht zu reißen, aber er vergift, es zu vertilgen, weil ihn die Kraft seines satyrastischen Geistes dazu verleitet, nur seinen tief sinnigen Wiß über den fauligen Geschwüren der Menschheit aufleuchten zu lassen und zu üben. Hamlet sucht mit Geist und Wiß den Schein zu zerstören, den die anderen mit allen Mitteln aufrecht zu erhalten trachten. In solcher Luft tragischer Ironie hat

das Schauspiel im Schauspiel einen tiefen Sinn, nicht als dramatischer Wert, der zweifelhaft bleibt, weil er die Handlung nicht weitertreibt. In der wirklichen Welt, die als Schein entlarvt wird, ist das Schauspiel die Zufluchtsstätte, wohin sich die Wahrheit geflüchtet hat. „Die Schauspieler sind der Spiegel und die abgefürzte Chronik des Zeitalters. Es wäre euch besser, nach dem Tode eine schlechte Grabschrift zu haben, als üble Nachrede von ihnen, so lange ihr lebt.“ In diesen Worten spricht Shakespeare in höchsteigener Person, überzeugt vom Wert seines Werkes und seines Lebens.

Das Schicksalhafte, das sich im Hamlet vollzieht, hat andere Grundlagen als die düstere Gewalt, die über der antiken Tragödie lagert. Gleich ist die Gewalt der drückenden Stimmung, des Gefühles der Unentrinnbarkeit, der Überzeugung, daß wir an die Grenzen der Menschheit geführt sind. Sophokles' Ödipus und Shakespeares Hamlet arbeiten mit überirdischen Kräften, aber dem Geist im Hamlet ist eine andere Funktion zuerteilt, als dem Delphischen Orakel. Der griechische Seherpruch ist unwandelbar; was er verkündet, tritt mit Sicherheit ein, und je mehr Ödipus entgegenarbeitet, desto sicherer gerät er auf die festbestimmte Bahn seines erschütternden Geschicks. Shakespeare, ein Sohn der modernen Welt, kennt diese Form des Geschicks nicht. Hamlet ist zunächst frei, er hat einen Befehl erhalten, den er ausführen und auch nicht ausführen kann. Die ewigen Gesetze bedienen sich des Menschen, aber sie zwingen kein Schicksal auf, gegen das sich der Wille stemmt. In beiden Werken aber wird das Walten der göttlichen Kräfte entschleiern, die unbeirrbar über dem Wandel der irdischen Geschehnisse thronen. Doch wäre es verkehrt, aus diesem Werke ein System abstrakter, philosophischer Gedanken herausziehen zu wollen. Die Ausdeutung des Monologs im dritten Akt nach solcher Richtung kann nur ein dünnes Ergebnis zeitigen. Gerade in diesem Drama hat sich Shakespeare besonders abfällig über die philosophische Schulweisheit ausgesprochen.

Als Lessing dem Hamlet näher trat, war die Zeit noch nicht reif, den ganzen Gehalt der Tragödie zu heben. Ihm standen bei der Betrachtung Shakespeares andere Gesichtspunkte vor Augen, als uns heute. Er hat in Shakespeare den großen Meister der dramatischen Kunst und Technik gesehen, der für ihn an Größe und Vollbringen den Alten gleich war. Im Hamlet rühmt er die Einführung des Geistes, der übernatürlichen Welt, die in der

früheren poetischen Theorie so scharf umstritten war, und Shakespeare ist Lessing hochwillkommen, um die Nichtigkeit seines Gegners Voltaire recht deutlich vor Augen zu führen. Shakespeare erscheint als der Dichter, der alles kann, der auch die unmöglichen Dinge möglich macht. Lessing rechnet nach und findet die höchsten Leistungen des Kunstverständes bei Shakespeare; vieles erscheint ihm als bewußtes künstlerisches Schaffen, was Shakespeare als etwas Selbstverständliches gegeben war. Hätte er so seine Schöpfungen ausgeflügelt, wie Lessing meint, dann hätten sie niemals mit der Sicherheit der Gestaltung hingestellt werden können, die Shakespeares überragenden Ruhm begründet hat.

Lessing war der erste, der Shakespeares Größe erkannte; von der Seite der Form, der Technik hat er das Verständnis für ihn geweckt; spätere Zeiten haben das Problem anders angefaßt. Jedes Zeitalter hat sich ein neues Shakespearebild geschaffen. Die großen Werke sind unerschöpflich und verlangen von jeder Zeit erneut, sich mit ihnen auseinanderzusetzen.

Hamburgische Dramaturgie.

Lessings hamburgische Dramaturgie ist die grundlegende Erörterung über das Wesen des Dramas, insbesondere der Tragödie, für die deutsche klassische Dichtung. Ausgehend von der Besprechung der in Hamburg aufgeführten Dramen, von denen die meisten für uns heute ohne jede Bedeutung und Interesse sind, gewann Lessing hier die für die Folgezeit entscheidende Auffassung vom Drama. Auch hier war es ihm darum zu tun — darin ist er Rationalist und Sohn seiner Zeit — objektive Gesetze, tiefer gefaßt, die Wahrheit der Sache zu ergründen und mit der Klarheit festzustellen, die seines Wesens große Eigentümlichkeit ist. Es war ein Fehler der Späteren, seine Feststellungen für allgemein bindend auf alle Erscheinungen anzuwenden und statt der von Lessing zerstörten klassizistisch-französischen Regelweisheit seine Grundsätze und Erkenntnisse zur Norm zu erheben. Auch er war darin zeitlich bedingt und hat selbst solches kanonisierendes Verfahren abgelehnt mit der tiefen Erkenntnis und Bescheidenheit seines weiten Geistes: das Genie ist vor den Regeln, vor der Theorie; das Genie schafft niemals nach ihnen, sondern nach seinem eingeborenem Gesetz. Von Herder, der solche Gedanken ähnlich ausgesprochen hat, trennt ihn aber die Grundauffassung der Aufklärung und des Rationalismus, dessen höchste Ver-

förderung Lessing in der deutschen Dichtung war, die Überzeugung, daß die Gesetze der Kunst restlos erkennbar seien, mit dem Verstand zu erfassen und in begriffliche Formulierung zu zwingen.

Der Kernpunkt aller Erörterungen Lessings ist die Auseinandersetzung mit dem französischen Klassizismus in Dichtung und Theorie mit Hilfe der aristotelischen Poetik und dem Genius Shakespeares. Derselbe Erkenntnistrieb und dieselbe Wahrheitsjuche, die Winckelmann die Antike in ihrer Reinheit durch die Verzerrungen der Neuere hindurch erkennen ließ, hat auch Lessing erfüllt und angespornt, auf dem Weg über die Mißverständnisse und Verunstaltungen der antiken Poetik durch seine Gegner diese Poetik in ihrem wahren Sachverhalte zu fassen, die reine Quelle dieser stark getrübbten Gewässer in der Antike selbst aufzusuchen und für den deutschen Geist fruchtbar zu machen. Dabei kam er zu demselben Glauben an die Unbedingtheit der griechischen Werke im Reiche der Dichtung, wie Winckelmann in dem der griechischen Plastik.

Aristoteles. Die kanonische Geltung der aristotelischen Philosophie im Mittelalter hatte in der italienischen Renaissance und in der deutschen Reformation den entscheidenden Stoß erlitten. Zwei seiner Schriften sind davon nicht berührt worden, die Politik, noch heute mit Machiavellis Buch vom Fürsten und Rousseaus contrat social Grundlage für die Erkenntnis vom Wesen des Staates, und die Poetik, die von dieser Zeit an durch wechselnde und seltsame Umformungen mit Horazens ars poetica die Urquelle aller Erörterungen über das Wesen der Dichtkunst geblieben war. Gerade jetzt im Denken Lessings hat sie ihre höchste Mission erfüllt und ist zu einem Hebel der Befreiung des deutschen Kunstgeistes geworden. Dann sank das Ansehen des griechischen Deuters der Kunst. Für die mächtige Entfaltung der europäischen Dichtung war das geistige Rüstzeug, das aus ihm zu gewinnen war, unzureichend geworden. Nietzsche hat ihn mit ironischem Hohn die Nachteule der Minerva genannt, der eine unzulängliche und falsche Auffassung über das Wesen der griechischen Tragödie Jahrtausenden eingeimpft habe.

Als Aristoteles seine Poetik schrieb, war die Blüte der griechischen Tragödie längst vorüber; er untersuchte verstandesmäßig die Gesetze einer Erscheinung, deren Wesen (die kultische Eigenart) in den Hintergrund getreten war, und die nunmehr als eine überlieferte Kunst, als Literatur, von ihm betrachtet und ge-

wertet wurde. Bei seinen Untersuchungen hielt er sich an eine Reihe von Musterdramen. Besonders seine Ausführungen über Sophokles' König Ödipus sind für die neuere Auffassung und Dichtung bedeutsam geworden.

Aristoteles' Buch ist eine Technik der Dichtkunst und durch diese Grundrichtung von vornherein Lessing tief verwandt. In der hamburgischen Dramaturgie setzt er sich mit den wesentlichen Gedanken der aristotelischen Schrift auseinander: z. B. über den Wert der Dichtung und der Geschichte, und damit ist Lessings Verkenntung des historischen Dramas verbunden; dann über das Wesen der Peripetie, der dramatischen Handlung, der tragischen Charaktere. Die Lehre von den „mittleren Charakteren“ (zwischen Gut und Böse) wurde verhängnisvoll für das Verständnis der antiken Tragödie sowohl, wie für die Entwicklung des deutschen Dramas; noch heute hat sie für viele den Zugang zur Tragödie verschüttet. Über den tragischen Charakter vgl. besonders Nietzsche: Die Geburt der Tragödie.

Der Kernpunkt ist für Lessing naturgemäß die Definition der Tragödie bei Aristoteles mit den entscheidenden Begriffen *ἔλεος* (Mitleid, Ergriffensein), *φόβος* (Furcht, nicht terreur, Schrecken) und *κάθαρσις* (Entladung, Befreiung, Reinigung). Noch heute ist der Streit darüber nicht abgeschlossen. Eine Übersetzung mag hier gegeben werden, über deren subjektive Bedeutung der Verfasser sich bewußt ist: „Demnach ist die Tragödie die Darstellung einer ernsten, geschlossenen, bedeutsamen Handlung, in edler Rede, deren Formen in den einzelnen Teilen verschieden sind, durch darstellende Schauspieler und nicht durch Erzählung, welche durch mitleidsvolles Ergriffensein und Furcht hindurch die reinigende Befreiung von solchen Gemüterschütterungen herbeiführt.“

Der französische Klassizismus. Die Regeln des französischen Klassizismus, gipfeln in der Lehre von den drei Einheiten (action, jour, lieu) hat Lessing dadurch aus dem Sattel gehoben, daß er ihren pseudoaristotelischen Charakter nachwies und an deren Stelle nun den reinen, echten Aristoteles auf den Schild hob. Tatsächlich ist dieses Mißverständnis der Auffassung des Aristoteles durch einen italienischen Kommentar des 16. Jahrhunderts (Castelvetro) den folgenden Geschlechtern vererbt worden und hat unter der Autorität des griechischen Denkers Poetik und dramatisches Schaffen in die ärgsten

Nöte gebracht. Selbst ein Corneille hat nicht gewagt, diese Zwangsjacke zu sprengen, und da, wo es mit dem besten Willen nicht gelang, sein Werk hineinzustopfen, versuchte er mit bemitleidenswerter Sophistik die Identität zwischen seinem Werk und Castelvetro-Aristoteles glaubhaft zu machen. Für Lessing war es eine lustvolle Entdeckung, den Gegner, dessen Schwächen er längst erkannt hatte, dadurch zu Fall zu bringen, daß er ihm die Gesamtgrundlage als Irrtum nachwies. Die französischen Dichter, an deren Werken er seine Ansichten entwickelt, sind Corneille mit Rodogune und Voltaire mit Semiramis, Zaïre, Merope.

Lessing besaß ein außerordentlich feines Empfinden für das Echte und Wahre, und wie er sich im Leben für diese Werte allezeit einsetzte, so verlangte er sie auch in der Kunst. Die französische Tragödie suchte ihre Wirkung im kunstvollen Ausdruck, im pathetisch geschwellten Vers, in der rhetorischen Geste, in prunkender Tirade. Ihre Helden umgab sie mit einem unnatürlichen, glanzvollen Scheinheroismus ohne zwingende menschliche Kraft; die Leidenschaften der Helden und Heldinnen erwiesen sich als bloße gesellschaftliche Galanterien, die Charaktere als farblose Typen; die Liebe ergoß sich in galantes Geplänkel, die Eifersucht in schwülstige Rhetorik: ein Stil, geboren aus der Freude der Romanen am schönen Schein und der prunkenden Gebärde, am verführerischen Spiel des Wortes. Bei den Franzosen war dieser Stil der heroisch-galanten Scheinwelt des französischen Hofes entsprungen und dadurch in gewissem Sinne Wahrheit, eine Kunst, die das ins Reich des Schönen erhobene Leben und den Zeitgehalt zum Ausdruck brachte, Fleisch vom Fleische der Nation war. Bei Voltaire lag das anders, er war der virtuoso, der mit allem Effektvollen, was sich ihm bot, zu wirken suchte; vom französischen Klassizismus nahm er, was ihm brauchbar schien, und für neue Effekte bestahl er rücksichtslos auch Undersgeartetes, z. B. Shakespeare, suchte aber seinen Raub damit zu verdecken, daß er die Geplünderten als trostlose Barbaren brandmarkte. Im ganzen hielt er sich durchaus im Rahmen des französischen Geschmacks, hatte aber den Ehrgeiz, als genialer Dichter zu gelten, und wollte sich nicht mit dem Namen des großen einzigartigen Schriftstellers begnügen, der er tatsächlich war. Im Rahmen der französischen sinkenden Kultur des *ancien régime* war er ganz echt, die bezauberndste Erscheinung dieses „*grand siècle*“. Lessings ferniger, deutscher Art war ein solches rein auf die Wirkung ge-

stelltes Wesen in Leben und Kunst im Innersten zuwider, und dazu kam die schädliche, im deutschen Schrifttum und Denken verwirrende Wirkung, die der französische Glanz allmählich seit Gottscheds Tagen ausgelöst hatte. Insbesondere schien ihm der Aufstieg der deutschen dramatischen Kunst nur möglich, wenn der beherrschende Einfluß der französischen Tragödie gebrochen wurde, deren entartete Form und gekünstelte Idealität er in Voltaire angriff.

Die drei Einheiten kannte Aristoteles nicht, er kennt nur die Einheit und Geschlossenheit der Handlung, die Lessing mit Recht als etwas Selbstverständliches ansieht, und die er auch bei Shakespeare trotz des bunten Geflechts der Polymythie gewahrt sieht. Die Ortseinheit aber verlangt Aristoteles nicht, sie ist auch im antiken Drama nicht streng eingehalten, obgleich sie dort durch die szenischen und allgemeinen Bedingungen meist von vornherein gegeben ist. Auch die begrenzte Dauer wird bei Aristoteles keineswegs als Gesetz gefaßt, sondern ihre Gedrängtheit wird lediglich als Ergebnis der Untersuchung festgestellt.

Die Herrschaft des französischen Geschmacks zu brechen, wäre freilich Lessing nicht gelungen, wenn er nur Aristoteles hätte ins Feld führen können. Das wurde dadurch ermöglicht, daß Lessing eine andere Kraft in die Entwicklung des deutschen Dramas warf, Shakespeare. Damit war der Ring des englischen Kultureinflusses geschlossen, der den Jahrhunderte alten französischen und italienischen ablöste.

Shakespeare. Shakespeare wurde Lessing zum Genius des modernen Dramas und trat ihm neben die Meister des antiken. Drei Tragödien werden von ihm zur Vergegenständlichung seiner Gedanken herangezogen, zwei davon werden Voltaire entgegengesetzt (Hamlet, Othello), eine Weiße, dem Verfasser eines Richards III. (Richard III.)¹⁾. Die Schwierigkeit, Shakespeare und Aristoteles in Einklang zu bringen, hat Lessing nicht beunruhigt. Gerade bei Shakespeares Richard III. mußte die Lehre von den mittleren Charakteren arg ins Gedränge kommen. Hier aber gab es für Lessing nur zu bewundern, die Größe des Verbrechens und ihre fessellose Auswirkung, die Wucht des Dichters, die Geschlossenheit des Ganzen, in dem jede Einzelheit die Macht des Dichters offenbarte, und in sarkastischem Hohne stellt er die Shakespearetragödie dem deutschen Machwerk gegenüber, nicht einmal ein Plagium wäre möglich gewesen bei solchem Größenunterschied.

¹⁾ 10—12, 15, 23 ff.

Weisse war ein bedeutungsloser Einzelfall, anders lag dies bei dem gepriesenen Voltaire. Bei Gelegenheit der *Zaire* wird Othello als Spiegelbild vorgehalten und die Kraft der Leidenschaft mit ihrer bezwingenden Sprache dem oberflächlich galanten Gesäusel der Franzosen als unerreichtes Meisterwerk gegenübergestellt. Der locus classicus aber ist die Auseinandersetzung über die Geistererscheinung im Hamlet, mit der einzigartigen, meisterhaften Dialektik Lessings durchgeführt, die rein formal schon ein Kabinettstück logischer Schärfe und Durchführung ist. Kern der Sache ist dies. Es gibt keine künstlerische Aufgabe, die Shakespeare nicht durchführen konnte; das Schwerste, selbst die Glaubhaftmachung des Übersinnlichen gelingt ihm ohne jedes Straucheln, ohne jeden Miston; auch der kühlfte und peinlichste Rechner kann keinen Fehler nachweisen, mit nie versagender Sicherheit waltet das Genie; überall, wo Voltaire einen Fehler macht, hat Shakespeare das Richtige getroffen, lückenlos. Aber für Lessing sind das die Fähigkeiten eines ungeheuern Kunstverstandes, der jedes Register, jedes dramatisch-technische Mittel mit überlegener Meisterschaft beherrscht. Alles, was Shakespeare schafft, kann begründet, erklärt werden, die Vernunft war hier mit bezwingender Allgewalt am Werke und erhob sich turmhoch über den Generalpächter des Vernünftigen im Europa des 18. Jahrhunderts, Voltaire. Und da liegt die Grenze für Lessings Shakespeareerkenntnis. Die eigentlichen treibenden Kräfte des größten menschlichen Allumfassers zu ergründen, ist ihm versagt, weil hier der logische Verstand, das Erkenntnismittel der Aufklärung, der Lessing mit allen Fasern angehört, an seine Grenzen gelangt ist. Die dämonischen Urtiefen genialer Daseinsfülle, die nur erfüllt und gedeutet, nicht erkannt werden können, und die eben in der antiken Tragödie wie in Shakespeare den Gipfel der Gestaltung erreicht haben, die hat Lessing nicht gesehen. Sophokles und Shakespeare waren die großen Muster und Vorbilder, die einzubürgern und besonnen zu studieren waren als Vorbedingungen für die gedeihliche Entwicklung des deutschen Theaters und Dramas, besonders für die Führung einer dramatischen Handlung und die Darstellung der dramatischen Charaktere.

Auch mit der Mischung tragischer und komischer Elemente hat sich Lessing befaßt, dem Hauptanstoß für die im französischen Banne stehenden Geister wie Voltaire und Friedrich den Großen. Hier, meint Lessing, habe Shakespeare seine Fehler zum Guten

genutzt, indem das Komische als bewußte Kontrastwirkung eingeführt wurde, um den Haupteindruck zu vertiefen. Daß der Pöbelspaß Shakespeares ein Stück Welterschöpfung und =darstellung war, das zu erkennen war erst späteren Geschlechtern möglich.

Daß aber jetzt der größte Geist den Briten als die höchste dramatische Kraft und das Drama als die erlauchteste Kunstform mit der ganzen Macht seiner Persönlichkeit in das Bewußtsein der Deutschen gehämmert hatte, das war nicht mehr ungeschehen zu machen. Die dramatische Produktion der Deutschen war shakespeareisiert.

Theater. Das hamburgische Theaterunternehmen war für Lessing im Sinne der Gewinnung eines deutschen Nationaltheaters eine stolze Hoffnung und eine bittere Enttäuschung. Die Schattenseiten der Wandertruppen, der Prinzipalschaft, der finanziellen Misere konnten erst in weiterer langsamer Entwicklung beseitigt werden. Die ersten stehenden ernstesten Theater sind gegen Ende des Jahrhunderts entstanden, Wien, Mannheim, Weimar, und erst das 19. Jahrhundert brachte die Erfüllung, die Lessing schon nahe geglaubt hatte. Es gab zwar schon große Schauspieler, aber die Hauptsachen fehlten noch: das deutsche Drama, eine festgegründete Schauspielkunst und ein erzogenes Publikum. Deutlicher als jede Beschreibung es vermöchte, steht es in Wilhelm Meisters theatralischer Sendung.

Emilia Galotti.

In Lessings Emilia sind die Erkenntnisse über dramatische Gestaltung, wie sie Lessing gewonnen hatte, zur praktischen Durchführung gelangt. Kein Drama der deutschen Literatur ist so wie dieses geeignet, in die großen technischen Fragen einzuführen. Es ist bis zum heutigen Tage zum großen Musterbeispiel geworden und hat die technischen Grundlagen des deutschen Dramas geschaffen. Es ist mit Recht betont worden, daß jeder Satz, jeder Zug, jede Motivierung ein angewandter Lehrsatz von Lessings Dramaturgie ist. Der Schwerpunkt liegt in der Gestaltung der Handlung, die Charaktere kommen für Lessing erst in zweiter Linie. Das stimmt mit seiner Auffassung überein, daß die Tragödie im wesentlichen ihre Wirkung durch Handlung und Situationen erzeuge, das Lustspiel aber den Nachdruck auf die Gestaltung der Charaktere zu legen habe. Die Handlung ist hier von einer Geschlossenheit und Einheitlichkeit, wie sie sonst nie erreicht ist; das

konnte nur dadurch geschehen, daß die Personen vollständig dem Gang und der Richtung der Handlung untergeordnet, der für die Charakteristik erforderliche Teil aufs äußerste eingeschränkt und der Raum für die Entfaltung der Leidenschaft so verkürzt wurde, daß Künstlichkeiten dem großen Rechenmeister unterliefen, die das Stück schließlich im fünften Akt umwarfen. Es ist dabei bewundernswert, daß bei solcher Unlage des Stückes die Charakteristik der Personen im notwendigsten Maße noch gelang, und jeder Charakter aus sich selbst heraus in innerer Übereinstimmung mit sich selbst noch handeln kann bei dem folgerichtigen Verlauf des Geschehens; der starke Realismus hat die Erstarrung des Menschlichen verhütet. Immer empfundene Schwächen sind doch die Folge gewesen: das Ganze macht den Eindruck des Erdachten und Errechneten; etwas Unlebendiges haftet ihm an, trotz der höchsten Lebendigkeit der Handlung. Aber es geht zu weit, wenn die Brüder Schlegel darin nur ein Übungsbeispiel dramatischer Algebra sehen wollten. Die Aufgabe lückenloser Motivierung hat Lessing gelöst bis zum Ende des vierten Aktes trotz mancher Kunstkniffe und Griffe, die heute mehr stören als damals. Im fünften Akt aber geschieht das Unglück, er arbeitet wider die Natur der Dinge in dem Entschluß der Hauptpersonen dieses Aktes (Vater und Tochter), in dem verhängnisvollen Irrtum befangen, daß alles stimmen müsse, wenn nur genügend Motivierungen erdacht und erfunden seien. Er selbst hat gefühlt und es ausgesprochen, daß ihm der Schluß nicht gefiele, den Grund, warum ihm volles Gelingen versagt bleiben mußte, konnte er nicht erkennen. Hier ist wieder die Grenze, die ihn und Shakespeare scheidet. Die Triebe und die Leidenschaften, aus denen Handeln und Schicksal der Menschen quillt, sind stärker als die Motive des überlegenden Verstandes. Er war im Recht darin, daß er gegenüber den des festen inneren Gefüges baren Dramen seiner Zeit die strenge, lückenlose Motivierung verlangte, aber er irrte in dem Glauben, daß er damit zur unanfechtbaren Vollkommenheit gelangen könnte. Mit Recht ist der erste Akt gerühmt worden, der ein unübertroffenes Musterstück vollendeter Exposition und des dramatischen Dialogs ist: kein Wort zu viel, nichts könnte herausgenommen werden, ohne das Ganze zu gefährden; am Schluß die erste tragische Befleckung „ein Todesurteil, recht gern“, die der Zuschauer nach den Ereignissen des Frühlingmorgens nicht mehr los wird. Und wiederum meisterhaft ist der vierte Akt, trotzdem

die Personen hier nur mit einigen an die Technik der französischen Tragödie erinnernden Kniffen zusammengebracht werden konnten. Hier beherrscht den Akt die Gräfin Orsina, die große Charakterschöpfung dieses Stückes.

Der fünfte Akt ist, wie schon angedeutet, die angreifbare Stelle des Ganzen. Der vierte Akt hatte den Zuschauer mit ganz bestimmten Erwartungen entlassen, und jetzt kommt die Hauptsache gegen alle Erwartung. Daß der Vater nicht den wahren Schuldigen niedersticht, kann aus den gesellschaftlichen und politischen Voraussetzungen, unter denen das Stück spielt, und aus denen schließlich die Tragik sich ergibt, glaubhaft erscheinen. Die Rettung der Persönlichkeit und Ehre in der Umgebung gesetzloser Selbstherrschaft war mit der Verwendung des Virginiamotivs möglich; daß die Tochter aber selbst den Döcher verlangt aus Furcht vor der Verführung in diesem Augenblick, wo das vergossene Blut des Vaters und die Frevel an ihrer Familie noch unmittelbar vor Augen stehen, das ist mit keiner Kunst der Dialektik lebensvoll, überzeugend und befreiend zu lösen, wozu noch die besonderen Einzelheiten treten, die historische Erinnerung des Mädchens an Virginus, das Spiel mit der Rose, das seltsame Geständnis der Tochter, das nicht aus dem Wesen Emilias stammt, sondern ihr von dem verlegenen Dichter zugeflüstert wurde. Hier hat Lessing dem konstruktiven Kunstverstand eine Last aufgebürdet, die er nicht tragen konnte, und so läuft dem Meister der dramatischen Kritik einer der größten Fehler unter, sein Stück zwar enden zu lassen, aber ohne Schluß und Vollendung, ohne Katharsis. Die Berufung auf den höchsten Richter hat im Drama keine zwingende Kraft und qualifiziert sich als ein kümmerlicher *deus ex machina*. Und die beabsichtigte seelische Erschütterung des Prinzen erweckt im Zuschauer nur ironische Gefühle.

Die „dramatische Algebra“ aber ist nicht der eigentliche und höchste Wert dieses Kunstwerks. Es ist nicht nur ein spannendes Spiel des technischen Meisters, sondern ein Werk, das zum Äußersten erfüllt ist von tiefem Gehalt, der mit den dramatischen Mitteln restlos verbunden ist, wie es nur den königlichen Geistern im Reich der Kunst möglich ist, niemals den Machern. Trotzdem der fremde Urstoff (Virginia) durchflimmert, und am Ende selbst herbeigerufen wird, quillt das, was hier mit grausamer Notwendigkeit abrollt, aus den Gegebenheiten des Stoffes, der Umwelt, die das Stück trägt. Die Hilflosigkeit des entrechteten Untertans gegen-

über höfischen Intriguen, hinter denen die absolute Gewalt steht, ist die naturgemäße Voraussetzung für diejenigen Charaktere, die hier das Opfer werden, für ihre mangelnde Tatkraft, ihre Entschlußlosigkeit, ihr Verpassen der Gelegenheiten, die vielleicht einen Ausweg gewährten. Und Lessing hat es verstanden, vom Ende des ersten Aktes an die unheilvollen Wolken immer dichter, immer drohender werden zu lassen, so daß an ein Entrinnen nicht mehr gedacht werden kann, und die tragische Kraft des Stückes wird immer wuchtiger, weil alle Versuche, das Netz zu lösen, es nur immer fester zuziehen.

Die realistische Darstellung der Personen ist gleichfalls einer der Vorzüge, die das Werk weit über das Heer der Dramatiker in Lessings Zeit hinaushebt: keine blassen Theaterschemen mehr, sondern aus dem Leben stammen Gesinnung und Art der Figuren, so der Prinz, Marinelli, Claudia und die Banditen; Appiani und Odoardo gibt Lessings herbe und redliche Art selbst Blut und Leben. Emilia aber ist trotz der Brechung ihres Wesens am Ende und ihre oft allzu Lessingsche Dialektik eine große Schöpfung dichterischer Phantasie; die Gräfin Orsina, ein dramatischer Charakter großen Stils, hat große und kleine Nachahmer in Brot gesetzt.

Der Schluß, dessen Mängel dargetan wurden, hat große Wirkung ausgelöst, in ihm wurde die soziale Anklage gefühlt und verstanden; von ihr hat das soziale und politische Drama seinen Ausgang genommen, dessen unvergänglichsie Leistung Schillers „Kabale und Liebe“ ist. So ist Emilia die höchste dramatische Kunstleistung, die der Aufklärung möglich war. Der Mensch dieser Geistesrichtung lebte in der Überzeugung, daß das Leben bedingt sei vom moralischen Gefühl, das im Charakter eingeschlossen war und wirkte, und den Gegebenheiten des Daseins; zwischen beiden stellte Verstand und Vernunft die Beziehungen her. Im Lebenskampf werden demgemäß die Energien des Denkens aufgeboten, und deshalb konnte Lessing der Meister und Lehrer des dramatischen Dialogs werden. Die ratio regierte Stunde und Dichtung bei Lessing; bei Shakespeare ist es der holde Wahnsinn, der die dichterische Gestaltenwelt erschafft, und dem schrecklichen und holden Wahn weihen seine Gebilde Leben und Schicksal.

Lessing, Nathan der Weise.

Lessings Nathan ist mit besonderem Maß zu messen; das letzte Werk des Dramatikers ist kein Drama im eigentlichen Sinn und

um seiner Künstlichkeiten, seines Gedankengehalts, seiner Tendenz willen ist es nicht selten aus dem Bereich reiner Kunst gewiesen worden in das Gebiet der Predigt und Didaktik. Lessing hat selbst kein Drama im Sinne der Einsichten der Hamburgischen Dramaturgie geben wollen. Den Konflikt zwischen dem Fanatismus des Patriarchen und dem freien Menschentum des Saladin und Nathan hätte er mit Leichtigkeit zur Spitze entwickeln können, aber er hat mit offenkundiger Absicht die innewohnende dramatische Spannung sich nicht entfalten lassen; dieser Konflikt erscheint bloß wie ein leiser Schatten, der die Gemüter nur leicht erzittern macht. Ihm war die Bühne in diesem Falle im höchsten Sinne Kanzel. Die Erkenntnisse und Überzeugungen, die seine letzten theologischen Kämpfe gezeitigt hatten, ließ er von der Bühne herab verkünden, in der Meinung, daß dieser Weg der beste, sicherste und nützlichste sei. Er hat sich darin nicht geirrt; dieses Werk hat auf die Deutschen gewirkt, wie wenige andere, und die außerordentliche Bedeutung, die es für die Geschichte des deutschen Geistes hat, gibt dafür den Maßstab, mag man über seinen künstlerischen Wert urteilen, wie man will. Hier hat Lessing seine Weltansicht im beziehungsreichen und sinnvollen Spiel gegeben; was in ihm Wissenschaft und Charakter in höchster Verbindung reif werden ließen, das hat sein letztes Werk, das sein Vermächtnis war, klar und bezwingend ausgesprochen und zur Darstellung gebracht.

Die Humanität ist Lessing der letzte Sinn der Entwicklung der Menschheit, und es ist charakteristisch, daß zur selben Zeit die beiden anderen großen Klassiker dieselben Überzeugungen im Drama haben aufleuchten lassen, Goethe in der Iphigenie, Schiller im Don Carlos. Aber trotz aller gedanklichen Klarheit und aller Dialektik ist Lessings Werk vom eigensten Schicksal und Leiden genährt; die unruhvollen Kämpfe seiner letzten Lebensjahre, der Einsatz seiner Persönlichkeit für die höchsten Angelegenheiten der Menschheit gegen eine Phalanx von Feinden und seine eigenen persönlichen Schicksale, die ihn in seiner Familie trafen, leben in diesem gedankenschweren dramatischen Gedicht. Die Unterredung mit dem Klosterbruder, in der Nathan das furchtbare Ende seiner Familie, seine Verzweiflung und seine seelische Aufrichtung schildert, sind aus Lessings Herzen, freilich geschildert mit der Zurückhaltung und Sprödigkeit, mit der Menschengröße, die Lessing auch in den bittersten Stunden nicht verlassen hat. — Auch die anderen Gestalten sind nicht nur sichtbare Träger von

Gedanken, in jeder der Hauptpersonen lebt ein Stück Lessing. Wie Saladin glaubte er, eine geschichtliche Sendung zu haben; in ihm lebte das stolze Bewußtsein, eine Macht seines Jahrhunderts zu sein. Auch die Sehnsucht des Al Hafi nach Loslösung von gesellschaftlicher Bindung hat Lessing empfunden, freilich hart und klar, nicht dumpf und gefühlsgewaltig, wie Rousseau, von dem er kein Element in sich trug, wie Herder, Goethe, Schiller. Denn Lessing glaubte an die Macht der Ordnungen, er sah in ihnen den Geist Gottes und die alles bezwingende Macht der Vernunft verkörpert. Er litt wohl am Leben, nicht an der Weltordnung. In seiner Seele war kein Raum für chaotische Leidenschaften. Die Heiterkeit des alles bezwingenden Charakters erleuchtet sein großes, dichterisches Vermächtnis. Im Mittelpunkt steht die Ringparabel, auf sie läuft alles Vorhergehende zu und von ihr aus wird alles Nachfolgende bestrahlt. Sie ist lehrhaft durch und durch, aber mit einziger dramatischer Meisterschaft in Handlung und Bewegung umgesetzt. So ist dieser Auftritt auch das erste Beispiel der Kunst der „großen Szene“, wie sie Schiller vom Don Carlos an in seinen Trauerspielen weiter entwickelt. Mit bewundernswerter Gedrängtheit enthält die Ringparabel den eigensten Kern von Lessings theologischen Erkenntnissen. Kein Mittel der Wissenschaft kann in den historischen, auf Geschichte gegründeten Religionen die beste durch schlüssigen Beweis ausfindig machen, nur die geistige Gewalt und sittliche Wirkung wären dazu imstande. Dieser Beweis ist aber im Zeitpunkt des Nathan nicht zu erbringen, weil die Unduldsamkeit, der alle erliegen, der Umlfassung des Menschlichen in Liebe entgegen ist; keine hat demnach bislang ihre göttliche Bestimmung rein erfüllt. Immer handelt es sich um Menschlichkeit, um Humanität; sie allein ist ein absolutes und ewiges Ideal, sie ist deshalb auch grundsätzlich wesensverschieden von jeder „liberalen Theologie“. Jedes platte, spießbürgerlich satte „Aufklärer“ ist Lessing verhaßt, und darin liegt seine große Erscheinung begründet, daß ihm die rein kritische Zersetzung nichts bedeutet; die schärfste Orthodoxie war ihm da noch lieber. Ihm war Aufklärung eine schöpferische geistige Bewegung, die auf dem Wege zum Licht der Wahrheit vorwärtsdringt, sie war kein Mittel, um sich von vermeintlichen Vorurteilen zu befreien, sondern eine Erleuchtung zu weltweisem Denken und Handeln, zur Erkenntnis des von Gott vorgezeichneten Weges.

Den äußeren Rahmen gab Saladins Gestalt in Geschichte und Sage. Jerusalem war der Boden, auf dem alle Bekenntnisse miteinander in Berührung kamen, für Lessings Drama so der geeignete Stoff. Aber wie er selbst in und hinter seinen Hauptgestalten steht, so war Goeze hinter dem Patriarchen; wirkungsvoller als es jede Streitschrift vermocht hätte, ist so der Geist und die Geister verdeutlicht, die Lessing zu bekämpfen für seine letzte geschichtliche Aufgabe hielt.

Keine Frage, daß durch die Kampfstellung Lessings das Schwergewicht sich zu ungunsten der Partei des Christentums verschob, die anderen aber, besonders Nathan, stärker von Lessings Geist gesättigt sind, während doch gerade er die Aufgabe sich stellte, die Gleichwertigkeit zu erhärten. Aber trotz der zeitlichen Bedingtheit dieses über alle zeitlichen Formen hinausstrebenden Werkes kommt Lessings Denken und Wollen rein zur Darstellung.

In der Erkenntnis der Gestalten, Glieder einer Familie zu sein, wird der Grundgedanke der Dichtung zum Schluß noch einmal scharf zum Ausdruck gebracht; die Macht der hinter der verwandtschaftlichen Verkettung liegenden Anschauung läßt darüber hinwegsehen, daß diese Endlösung der dramatischen Fabel gekünstelt ist.

Die straffe Komposition, das Bezogensein aller Szenen und Worte auf die einheitliche Handlung, die Lessings dramatischen Stil charakterisiert, ist im Nathan einer loseren Ordnung gewichen. Die einzelnen Szenen haben hier ihren eigenen Gehalt, ihre eigene Geltung. Der feierliche, hohe Gehalt der Dichtung hat Lessing zum Vers geführt. Aber es sind keine Verse, die durch sich selbst leben, die nach der Schönheit des geformten Wortes streben, vielmehr ist dieser Vers mehr rhythmisch geordnete Prosa. Schwung und Rhetorik hat er nicht gewollt; sein sachlich durchdringender Geist strebte nach Klarheit des Gedankens, nicht nach der Überredungskunst mit rauschendem oder gar aufgeblähtem sprachlichen Ausdruck. Was er zu sagen hatte, mußte durch sich selbst wirken, der Pomp der Rede und Gebärde hätte verdunkelt, statt erhellt. Auch hier beim größten Gegenstand hat er die Wahrheit rein und einfach ausgesprochen in einer Sprache, in der auch das geringste Versagen der geistigen Gewalt sich unbarmherzig enthüllt hätte.

Lessings Persönlichkeit.

Unter unseren großen Klassikern ist Lessing der kraftvollste Charakter. Mit durchdringendem Blick hat er die Schwächen der

ihn umgebenden Kunst, Kritik, Philosophie, Theologie, herausgeföhlt und einen Riesenkampf begonnen um die Sicherung einer geistigen Welt. Er war nach langer Zeit der erste, der föhlte und wußte, was Vollendung menschlicher Leistung hieß. In der Auffassung vom Kunstwerk hat Lessing die begrenzten und in die Tiefe nicht vorgedrungenen Regeln Opitz' und Gottscheds mit einem einzigen Ruck auf eine Höhe gehoben, die geeignet war zum Fundament für die größte geistige Gesamtleistung, die die neuere Geschichte kennt. Eine solche Tat vermag nur ein schöpferischer Geist ersten Ranges zu schaffen.

Sein großer Ruhm sind die befreienden Wirkungen, die er auf allen von ihm ergriffenen Gebieten hervorgebracht hat. Von allem geistig Minderwertigen und Oberflächlichen hat er die Geisteswelt gereinigt. Viele Große leuchten nur von ferne hell, beim näheren Zugehn enthüllen sich nicht selten dunkle Farben. Bei Lessing ist dem nicht so; je näher man ihm tritt, desto gebieterischer erhebt sich seine ragende Gestalt in ihrer einfachen Größe und lautersten Gesinnung. Die Gedanken moderner deutscher Humanität hat er in erster Linie geschaffen und dem deutschen Geist vererbt, und wenn sie aus den Werken der großen Dichter und Denker nach ihm noch heute zu uns leuchten, so ist das Lessings Werk gewesen, dem wie wenigen Deutschen der Sinn für die Wahrheit und ein unbeirrbarer Charakter verliehen war. Leibniz und Spinoza sind die Genien, denen er am meisten verwandt und verpflichtet ist.

4. Goethe, Dichtung und Wahrheit 7. Buch.

(Siehe Seite 77.)

VII. Sturm und Drang.

1. Shakespeare, König Lear.

Die Größe und überragende Bedeutung des Königs Lear liegt nicht in der Beherrschung der dramatischen Kunstmittel, verinnerlichter dramatischer Gestaltung oder in großen Charakteren, die menschliche Daseinsformen verwirklichen, wie bei anderen großen Tragödien Shakespeares. Wer darin den Sinn des Dramas sieht, und viele sehen ihn darin, wird im König Lear manche Mängel finden. Denn das gerade ist die Größe dieser Dichtung, daß solche Dinge in ihrer Bedeutung zurücktreten.

Der König Lear verkörpert das Tragische schlechthin, es ist die Dichtung, mit der Shakespearer Aeschylos und Sophokles die Hand reicht. Wie Prometheus und König Oedipus ist diese Tragödie Mythos; sie sprengt den Rahmen der Individualität, die Voraussetzung tragischer Charaktere ist; wohl sind Gloster, Kent, Cordelia noch Charaktere, Lear und der Narr sind es nicht mehr.

Auch sonst erschüttert dieses Werk die Grenzen des dramatischen Gefüges, wie auch bei Goethe Faust nicht mehr Drama war, sondern Darstellung des Tragischen und des Menschenschicksals überhaupt. Selbst die ungeheure dramatische Spannkraft Shakespeares hat die Handlung des Lear nicht mehr restlos zu bewältigen vermocht, der Weltzusammenbruch, der der Sinn des Spieles ist, war für diese Form in seinen Ausmaßen zu gewaltig. Deshalb fehlen mehrfach die sorgfältigen Motivierungen, manches ist skizzenhaft, und Sinn, Entwicklung, Deutung ist dem Zuschauer überlassen.

Gegenüber den anderen lustigen und tragischen Narren Shakespeares in ihrer bunten Fülle steht einsam der Narr des Königs Lear, und in den Szenen zwischen Narr und König wird erkennbar, was dieses Stück über die anderen hinaushebt. Nicht der tragische Charakter Lears oder das Zerbrechen des Menschen an einer Welt, die in Auflösung zerfällt, im Sinne des Aristoteles, Lessings oder Hebbels, sondern der Narr und der König im Sturm auf der Heide; diese Szene ist die Achse des Stückes, und Konflikt, Peripetie und Katastrophe, selbst das Schicksal versinken daneben.

Weltangst, Grausen gegenüber dem Leeren, wo nur noch der Wahnsinn sich hält und möglich ist, erwecken diese Szenen; auch im Hamlet und Faust wird an die Pforten des Jenseits, des Nichts, gerührt, aber doch noch von einer leidlich sicheren Weltbasis aus. In der Mütterszene des Faust wird von der Leere, dem Nichts berichtet, im Lear steht es auf der Bühne.

Einen Augenblick lang wird Vorstellung, wenn nichts mehr ist, wenn die Erde nicht mehr bebt, wenn kein Charakter, keine Persönlichkeit mehr ist, wenn das, was König und Welt und irdische Bindung jeder Art hieß, verloren wurde, daß nicht einmal eine Erinnerung mehr blieb. Dante und Faust ertragen die Gesichte und bleiben ihrer selbst Herr in Schauen, Wollen, auch in Verzweiflung; unzerstört erreichen sie das Ziel. Lear, nicht weniger heroisch sich auflehnd in äußerstem Widerstand, wird schließlich doch bezwungen, nicht durch das Schicksal oder irgendeine Gewalt, sondern durch das Hinüberschreiten ins Chaos, wo auch der heroisch-

ste Kampf sinnlos wird. Nur der Wahnsinn, ins Metaphysische erhoben, der den König von der Erde abgeschleudert, konnte hier noch dem Ausdruck verleihen, was der Dichter aussprechen wollte.

Die meisten Gestalten des Dramas sind ins Übermenschliche gesteigert, fessellos in ihren Leidenschaften und Freveln und leben in einer Welt, in der kein Recht mehr herrscht und gilt. Herr und Knecht sind vom Untergang sittlicher Begriffe erfaßt. Verrat und Grausamkeit sind alltägliche, selbstverständliche Dinge geworden; sittliche Auflösung und Menschlichkeit haben sich bis zum äußersten voneinander entfernt. Und wie in den Greueln des Atreidenhauses, sind es die Glieder gleichen Stammes, deren Frevel gegeneinander rasen (vgl. auch Schillers Räuber und Dostojewskis Brüder Karamasoff); ganze Geschlechter und ihre Umgebung sind dem Verderben verfallen.

Es wäre falsch, nach psychologischen Verästelungen der Triebe und des Empfindungslebens in diesen Gestalten zu suchen, was sonst bei Shakespeare so ergiebig sein kann. Hemmungslos Böses und höchste sittliche Reinheit stehen gegeneinander, dazwischen Fear und Gloster; aber das gigantische Ausmaß, die apokalyptischen Schauer verhindern, daß wir in der Typisierung einen Mangel erblicken könnten; denn hier wäre die Individualität zu eng. In Goneril ist das Teuflische so gesteigert, daß sie die eigentliche Verkörperung des Verbrechens ist. Die höchste Energie haftet an ihren Taten, jedes Bedenken beiseite schiebend, auch das der eigenen Sicherheit; mit wahrer Lust enthüllt sie den teuflischen Grundzug ihrer Seele und ihres Handelns; jede Verschleierung, jede Heuchelei ist ihr fremd, und alle diese Scheußlichkeit und Ruchlosigkeit ist übergossen mit dem verführerischen Zauber dämonischer Schönheit; der Liebesleidenschaft räumt sie jedes Hemmnis aus dem Wege, ohne auch nur einen Augenblick zu zögern vor Vatten- und Geschwistermord.

Auch in Edmund, aus gleichem Holze, dem Gegenstand ihrer königlichen Liebe, lebt fessellose Energie und höchste moralische Bedenkenlosigkeit, der die grausame Vernichtung des eigenen Vaters nichts bedeutet. Die Natur, die ihn erschuf, ist seine Göttin, er kennt nur das Gesetz seines eigenen hemmungslosen Egoismus. Als Bastard greift er in die Kämpfe um Krone und Herrschaft ein; nur das höchste Ziel ist ihm gemäß und erstrebenswert. Zum Herrschen geboren, reinsten Machiavellist, wird er das Opfer seines verbrecherischen Ehrgeizes; im Sterben ist es sein Stolz, daß

zwei Königinnen ihn liebten und um feinetwillen sich zerfleischten.

Auf der anderen Seite steht Cordelia, die edelste Gestalt der Dichtung, ausgestattet mit allen Zügen der Liebe und der Menschlichkeit; der höchsten Selbstaufopferung fähig, offenbart sie in der Not der letzten Szenen die volle Höhe ihres Wesens.

Der Narr ist anderes als der bloße Spaßmacher der Gründlinge; er ist auch nicht der Ironiker des Geschehens; das wäre im Zusammenhang dieses Dramas unerträglich. Zwar sind seine Wize und Lieder, für sich betrachtet, Narrenspäße, vom Unsinn bis zum weiten paradoxen Tiefsinn. Aber Tiefe und Lieder und höfische Narrenwize gewinnen hier eine Bedeutung, wie sie im Hamlet schon vorgezeichnet war. In seinen Wizen und Liedern, in seinen Schmerzen und seiner seelischen Erschütterung spiegeln sich die zerstörenden Kräfte, die das Werk bewegen, im Wahnsinn der großen Szenen des dritten Aktes zu äußerster Gewalt gesteigert. In der Maske des Wahnsinns und im Herzen des Narren ist das Menschliche wirksam. Der Narr, der Clown stirbt am gebrochenen Herzen in solcher Welt, weil ihm der Seelenschmerz unerträglich geworden war.

Lears Schicksal ist nicht allein die Tragödie des Königs ohne Szepter, oder des von den eigenen Kindern ausgestoßenen und dem Elend überlieferten Vaters, auch nicht des Herrschers, der in seiner Hybris keinen Widerspruch und keine Wahrheit duldet und nun in der Demut erst sich selbst erkennt, nicht die Tragödie der Verblendung, die gegen das Edelste hart und grausam verfährt und nun in einer Kette zahlloser Leiden seine Taten sühnt und geläutert wird. Es ist nicht die Tragödie dessen, der nur den Schein sah und in bitterster Stunde zu spät die Wahrheit erkennt. Lear ist nicht bloß ein König, der nicht sah, daß das Königtum für ihn nicht nur Amt war, dessen er sich nach Belieben entledigen konnte, sondern die Summe seiner Existenz, daß mit der Weggabe der Krone der Welt ihre Stützen entzogen wurden und der grauenvolle Zusammenbruch die Folge war; auch nicht irgendeine tiefsinnige Entwicklung vom Nur-König hinauf zum Menschen, eine sehr beliebte Deutung; und auch nicht die Verklärung des Mitleids und gewaltigen Erbarmens (Cordelia). Das alles sind nur die einzelnen Stimmen der gewaltigen Symphonie, von denen jede einzelne Stoff eines Dramas sein könnte.

Grandios ist auch die Rolle der Natur; sie wird in den Strudel, der alles verschlingt, mit hineingezogen und dient der Zusammenfassung alles dessen, was sonst vereinzelt bliebe. Die Natur im höchsten Aufruhr, Donner und Blitz im finsternen Schrecken der Nacht, Ströme der Sintflut, ein in Bewegung gesetztes Symbol des Untergangs alles Menschlichen, die Stimmung der Götterdämmerung.

In der Natur enthüllt sich das Wesen des Menschenschicksals. Der Mensch ist ein elendes Geschöpf, dessen Weg Jammer und Schmerz ist. Die Natur in ihrer Gewalt deutet das Rätsel: es ist kein Unterschied zwischen dem König, dem Bettler, dem Narren. Die Natur macht alle gleich, behandelt alle gleich. Und in solcher Entfesselung ein Durcheinanderwirbeln brausender, schreiender Disharmonien, wilde Flüche und Klagen, das Stammeln des Irren, Narrenwitz und aberwitzige Lieder, abergläubischer Spuß, ein Pandämonium des Wahnsinns, des Losgelöstseins, der Weltverlassenheit, begleitet von der grauenvollen Musik losgebrochener Naturgewalten, ein entsetzliches Sinnbild der Qualen der Menschheit.

Das Ende des Dramas ist in dasselbe fahle Licht getaucht, wie der Schluß des Königs Ödipus; keine Befreiung, keine Katharsis, auch keine Vergeltung mildert die Furchtbarkeit des Geschehenen; der leise Ton von der Möglichkeit einer besseren Welt, der schließlich erklingt, schwächt das entsetzliche Fazit nicht ab; jeder Hauch billiger poetischer Gerechtigkeit ist vermieden. Lear, der Macht des Wahnsinns verfallen, „ein zertrümmertes Meisterwerk der Schöpfung“, findet eine letzte Erholung im Wiedersehen mit der Tochter. Die Ausbrüche des schweifenden Irrsinns sind gebrochen, eine stumpfe, erdfremde Verdämmerung läßt ihn nicht mehr als einen Teil des Diesseits erscheinen. Auch die großen Wendungen des Schicksals berühren ihn nicht mehr, nur die Liebe zu seinem Kinde verbindet ihn noch mit der Welt; mit dessen Tode ist die letzte Klammer gelöst, es ist der Augenblick gekommen, wo „die Folter dieser zähen Welt“ enden soll. „Was Fliegen sind mutwilligen Knaben, das sind wir den Göttern, sie töten uns zum Spaß“.

Die allegorische Auslegung der Dichtung erschien manchen die einzige Möglichkeit, das Werk zu deuten; ob dies Shakespeares Wollen war, wird nicht mehr zu ergründen sein; jedenfalls liegt der letzte Sinn jenseits der Gestaltenwelt und der Geschehnisse, die die Akte füllen.

2. Rousseau (1712—1778).

Rousseaus Wirken ist bestimmt durch den Gegensatz zur Aufklärung, die er in ihren Grundlagen angriff und erschütterte. Gegenüber Rationalismus, Deismus, kulturphilosophischem Optimismus der Aufklärungszeit ist er der Vertreter des Irrationalismus, des religiösen Gefühls, der pessimistischen Auffassung der Kulturentwicklung. Solche Unterströmungen des Gefühls waren im 18. Jahrhundert schon früher wirksam, der Pietismus war ein Gegenpol des ganz durch die Macht der Vernunft beherrschten Aufklärungsgeistes; zu machtvoller Wirkung hat aber erst Rousseau diesen Seelenkräften verholten; er hat dem Umschwung des geistigen Lebens des Zeitalters das Gepräge verliehen. Der Mittelpunkt seiner Lehre ist die Kulturphilosophie. Hier traf er die Aufklärung ins Herz. Diese hatte die Kultur als Glückbringerin der Menschheit betrachtet; sie glaubte der Vollendung des Humanitätsideals unmittelbar nahe zu sein, eines Ideals, das begründet wurde auf Vernunft, gesellschaftlicher Kultur im allgemeinsten Sinne, rational und zweckmäßig aufgebauter sozialer Existenz. Freilich hat auch die entwicklungsstolze Aufklärung die wachsenden Schäden jeder höher steigenden Kultur gesehen und scharf in der Satire beleuchtet, am wirksamsten Voltaire. Jetzt kommt Rousseau mit der These, daß diese gepriesene Kultur nur Unheil gebracht habe, daß sie der eigentliche Grund für die geistige, sittliche und soziale Verelendung der Menschheit sei. Die Macht seiner Beredsamkeit und seines Pathos, die glückliche Fähigkeit, seine Ideen auf wenige, aber ungeheuer passende Formulierungen zu bringen, die klare Erfassung der unterbewußten Gefühlsrichtung der Zeit und die Treffsicherheit, dieses dumpfe Chaos in das Reich der Anschauung und der begreifbaren Deutlichkeit zu erheben, ist das Geheimnis seiner Wirkung. So erschütterte er die höchsten Güter, an die das Jahrhundert geglaubt hatte.

Eine Preisfrage der Akademie von Dijon, ob Wissenschaft und Kunst zur Besserung der Sitten beigetragen haben, wollte Rousseau ursprünglich bejahend lösen; Diderot aber riet ihm im Interesse einer geistreichen Wirkung, das Gegenteil zu beweisen. Ein seltsamer, weittragender Rat, dessen Wirkungen keiner der Beteiligten nur im entferntesten ahnen konnte! Aus dem Scherz und paradoxen Kunstgriff des *homme éclairé* Diderot wurde welterschütternder Ernst; denn die tiefere Beschäftigung mit diesem Gegenstand führte Rousseau dazu, zu zeigen, daß Kultur Ent-

artung sei, daß Wissenschaft und Kunst die Schuld am Untergang des Guten und Edlen im Menschen trügen. Damit legte er die Schäden des altgewordenen Zeitalters bloß, hinter dessen schillernder und blühender Außenseite der Verfall lauerte. Gegenüber dem Bild der entarteten Kultur malt Rousseau das Idyll eines goldenen Zeitalters, ohne Verderbnis, eines rein natürlichen Zustandes der Menschheit, wie sie ursprünglich vor Beginn des Werdens der Kultur aus der Hand der Schöpfung hervorgegangen war. Er erweckte damit die Sehnsucht des Kulturmenschen aus Verworrenheit und widernatürlichem Zwang nach einer natürlichen Form des Lebens.

Die Rückkehr zur Natur wird das große Schlagwort der Zeit, von Rousseau selbst aufs tiefste empfunden. Nie hat er die Stadt geliebt oder sich auch nur mit ihr ausgesöhnt, eine elementare Vorliebe für das Landleben lebte in ihm, verstärkt durch das Heimweh nach seiner schweizerischen Heimat, deren Schönheit er mit bezwingender Kunst gepriesen hat. Damit erweckte er unser modernes Naturgefühl. Das war nicht die arkadische Schäfermode des 17. Jahrhunderts und des Rokoko, es war nicht mehr der pikante Reiz einer durch die Gelehrsamkeit vermittelten Spielerei. Rousseaus Gefühlsweise brach den Bann, befreite aus einem unerträglich gewordenen Zwang und einer beengenden Künstlichkeit.

Aber noch andere Folgerungen ergaben sich aus seiner Kulturphilosophie; die Kultur hatte die Arbeitsteilung erschaffen und war dadurch die Ursache der Ungleichheit der Menschen, vor allem der sozialen geworden; Reichtum und Armut, Bildung und Unbildung sind die großen Gegensätze, die die Kultur verschuldet hat, und die der Menschheit zum entsetzlichsten Leid ausgeschlagen sind. Die Schäden der Kultur kann deshalb nur die Rückkehr zur Natur auslöschen; in diesen Gedankengängen machte sich auch der Einfluß der Robinsonaden geltend.

Damit sind wir beim Ausgangspunkt der politischen Ideen Rousseaus, die den Bruch mit der geschichtlichen Entwicklung und der Kultur forderten. Das Ende, ins Leben umgesetzt, war aber nicht das paradiesische Idyll, das Rousseau versprochen hatte, sondern die Schrecken der Revolutionszeit.

Voltaire, aus anderem Holze geschnitzt, war von Rousseaus Pathos nicht ergriffen; er spottete, dieses Ideal mache dem Menschen Lust, wieder auf allen Vieren zu kriechen. Aber das ancien

régime, dessen Sohn er trotz Spott und Kritik war, näherte sich seinem Ende.

Aus solcher gefühlsbestimmter Betrachtungsweise stammt auch Rousseaus Religionsphilosophie; er verwirft ebenso den verstandesmäßigen Deismus und dessen letzte Auswirkung, den Materialismus, wie die kirchliche Orthodorie. Dieser Teil seiner Wirksamkeit hat ihm schwere Verfolgungen zugezogen, vor denen er im preußischen Teil der Schweiz unter dem Schutze Friedrichs des Großen Zuflucht fand. In der Orthodorie wie im Deismus sieht er eine Entartung des religiösen Gefühls. Er verschmelzt auch auf diesem Gebiet Natur und Gefühl; die Religion darf nur aus dem Herzen quellen; Gott und die eigene Seele gilt es zu erkennen und zu ergründen. Gründe der Vernunft haben keine Beweiskraft, wenn die Stimme des Gefühls spricht („Gefühl ist alles, Name ist Schall und Rauch“).

Neben diesen großen Ideen, die er zum großen Teil der englischen Aufklärung entnahm, und die durch ihn erst in die Breite wirkten, sind es auch einzelne Werke, die als Ganzes einen außerordentlichen Einfluß, besonders in Deutschland, ausgeübt haben, der Erziehungsroman *Emile*, die *nouvelle Heloise* und die *Confessions*.

Der *Emile* (1762) gibt in der Form der Erzählung seine Gedanken über die Erziehung; heute sind viele Grundsätze dieses Buches für uns selbstverständliches Gemeingut. Das darin enthaltene Glaubensbekenntnis des savoyischen Vikars enthält Rousseaus oben erwähnte religiöse Anschauungen. Der literarischen Gattung nach gehört dieses Werk in die Reihe der im 18. Jahrhundert beliebten Erziehungsromane (vgl. Wielands *Goldenen Spiegel*).

Um im Einklang mit der Natur zu bleiben, bedarf der Mensch einer Erziehung, die die vorhandenen Anlagen natürlich entwickelt und jede Gefahr der Verbildung ausschließt. Höchstes Ziel der Erziehung ist die Förderung der Entwicklung der naturgegebenen Persönlichkeit. Dabei ist die körperliche Erziehung und die geistige gleich wichtig. Das Kind soll in Natur und freiem Wachstum sich entfalten, bei der geistigen Erziehung sind die Kräfte des Gefühls zu entwickeln, weniger die des Verstandes. Das Kind hat Eigenart auf jeder Stufe seines Wachsens; es ist falsch, die Erziehung im Hinblick auf das zu erreichende Ziel der Mannesjahre zu bestimmen. Das beste Kinderbuch ist nach Rousseau der *Robinson*; hier ist der Mensch in ursprünglicher Einsamkeit, nur von der Natur und ihrem Zauber umspielt.

La nouvelle Heloïse (erschienen 1761). Das Werk ist der erste große psychologische Roman, völlig anders geartet als die meisten Romane vergangener Zeit, in denen das Abenteuer und die Begebenheit vorherrschte. Mittel der Technik sind Brief und Tagebuch, die eine Zergliederung der Seelenzustände besonders begünstigen. Die Gattung selbst war vorbereitet in England (Richardson). Hier kämpft Rousseau gegen die Konventionen der Gesellschaft, die künstliche Schranken zwischen den Menschen aufgerichtet hat. Die Liebe des Lehrers zu seiner aristokratischen Schülerin verlangt unbekümmert um die Unterschiede der Stände und die Meinungen der Gesellschaft das Recht ungehemmter Entfaltung.

Die Confessions (1782 erschienen) sind das einflussreichste und reifste Werk Rousseaus. Sein Titel zeigt die literarische Anlehnung an Augustin; für die Autobiographie der Folgezeit ist das Werk Rousseaus bestimmend geworden. Der Schwerpunkt liegt in der Zergliederung des Seelenlebens. Es offenbart alle Schwächen und Vorzüge von Rousseaus Persönlichkeit: seine Eitelkeit, mit der er sich als den einzigartigen Menschen schildert, seinen Haß, mit dem er seine Gegner und die, welche er dafür hielt, verfolgt, seinen Mangel an Beherrschung, die Betonung des Gefühls gegenüber der Tat, dem Handeln, die Vorteile und Nachteile seines Autodidaktentums, das abenteuerliche, unstäte Jugendleben, die ganze Unruhe, Ziellosigkeit seines Lebens, den Verfolgungswahn mit dem deutlichen Stich ins Krankhafte, Undankbarkeit gegen Freunde und Wohltäter, Ungezogenheit, Tugendstolz, Selbstsucht, ohne jedes Gefühl für menschliche Verpflichtungen, die auch im kleinsten Ausmaße ihm Zentnerlasten sind; ohne zwingende Logik ist er im Denken oft oberflächlich, aber voll Beherrschung der Worte, von zwingender Kunst der Überredung; er hat einen ausgesprochenen Hang zur Einsamkeit und ist doch eigentlich unfähig, sie zu ertragen. Verelendet und verbittert ist er auf dem Landgute eines seiner zahlreichen adligen Gönner gestorben.

Rousseau ist eine der stärksten Potenzen im Denken, Fühlen und der politischen Einstellung bis zum heutigen Tag geblieben. Er ist einer der Geister von weltgeschichtlicher Bedeutung; für Deutschland hat er die wesentlichen Grundlagen einer neuen geistigen Kultur geschaffen; Kant, Goethe, Schiller sind ohne ihn nicht zu denken. In die deutsche Geisteswelt schleuderte er damals die Schlagworte Freiheit und Natur; er redete damit die Sprache der Jugend gegen das Alter, des Volkes gegen die Gelehrten,

des Gefühls gegen eine zur Umkehr reife Übertreibung des rein Verstandesmässigen. Von den Wegbereitern der französischen Revolution ist er der mächtigste, und damit ist er zugleich einer der großen Neugestalter der modernen Welt. Unsere Gegenwart und unsere Zukunft sind auch von ihm noch mitbestimmt. Er hat im Gange der Kultur einen neuen Abschnitt eingeleitet.

3. Das Drama. Herder, Shakespeareraussatz.

Lessing hat das Drama Shakespeares erfolgreich gegen die Widerstände des französischen Klassizismus in das Bewußtsein der Deutschen gerückt; Fragen der Technik, des dramatischen Aufbaues waren ihm dabei im Vordergrund gestanden. Wieland war Shakespeare von einer anderen Seite genäht und hat sich in seiner Shakespeareübersetzung ehrlich bemüht, dem Dichter nahezu kommen; die Anmerkungen allerdings zeigen den ungeheuren Abstand, der zwischen seinem Eindringen in Shakespeares Wesen und dem der späteren Zeit, Herders und der Romantiker, lag. Wieland begriff Shakespeare da, wo dieser sich mit dem Rokoko, mit dem Ariostischen in Wielands Geist berührte. Wo Laune und Spiel ist, wie im Sommernachtstraum, da fühlte sich Wieland verwandt. Die Feerie, der leichte Duft, die graziöse, über allem schwebende Ironie, die zarte Sinnlichkeit, das Komische in geläuterter und geglätteter Form, die Phantastik und das Wunderbare, das hat ihn entzückt und ist auch in seinem eigenen Werk wirksam geworden, so im Sylvio und im Oberon. Shakespeares tragische Welt war ein Block, den er mit seiner anders gerichteten Natur in seiner Übersetzung nicht bewältigen konnte. Hier offenbarte sich tiefste Ersütterung ohne Rücksicht auf die Empfindungen wohlgepflegten und zarten Rokokogeistes, und das war Wielands Geschmaç nicht. Den ungeheuern Kunstverstand, der hier mächtig war, hat er aus anderer ästhetischer Begriffswelt nicht gesehen. Auch für ihn war Shakespeare, wie für Voltaire, ein trunkenes Wilder.

Der Fortschritt in Herders Auffassung liegt in dem Gesamtbild von Shakespeares Werk, das er sah, und aus dem er die Normen zog, unter denen Shakespeare zu begreifen war. Nicht Kritik, um Belegstellen für einen ästhetischen Kanon zu finden, nicht Zweck und Mittel beherrschen seine Auffassung, sondern das Gefühl für ein großes und weites Dasein, dargestellt in ergreifenden und unübertreffbaren Bildern. Er erkennt den Wechsel der Geschichte

und ihrer Bedingtheiten, er sah, daß Sophokles unter anderen Formen des Daseins, der Kunst, der Überlieferung, mit anderen Zwecken geschaffen hatte, als Shakespeare. Sophokles' Drama entstammt dem griechischen Chor, Shakespeares Werk den Staats- und Marionettenspielen. Und er weiß, daß es nutzlos, ja widersinnig ist, den einen am andern zu messen. Die Geschichte hat es nicht mit allgültigen Normen zu tun, die in jedem Zeitalter für dieselben Dinge dieselben Ausdrucksformen bereit halten können, sondern die Geschichte des Geistes ist beherrscht vom Gesetz der Individualität; Norm und Gesetz ist nicht vor jener, sondern die Individualität bringt das Gesetz ihres Daseins mit ihrem Werk unzertrennbar und unlösbar hervor, nur der Schwächling braucht das Gesetz der andern und wird von ihm erdrückt. Herder erkennt, daß die Deutung Shakespeares als eines Dramatikers, als des Dichters einer bestimmten Epoche, nur mit besonderen Fähigkeiten, unzulänglich ist, daß er vielmehr einer der großen Genien der Menschheit war, der die Summe des Lebens in einer unübersehbaren Fülle von Gestalten, in ewig gültigen, den fernsten Zeiten noch leuchtenden Gebilden zum Ausdruck gebracht hat. Er ist der Schöpfer eines Weltganzen; im Schöpfer, im Individuum liegt für Herder der Kern der Shakespearefrage, nicht im einzelnen Werk oder auch der Gesamtheit der Werke im Rahmen reiner Kunstbetrachtung. Shakespeares Genius und die ewig neuen Geburten seiner dichterischen Phantasie werden der Welterschöpfung verglichen; seine Werke sind Erzeugnisse der Inspiration, der gottbegnadeten Begeisterung. Es ist die vertiefte Auffassung vom Genie, dem Lieblingsbegriff des Zeitalters, der hier neu und eigenartig geprägt wird. Das Genie aber ist autonom, gehorcht nicht dem Gesetz von außen, nur dem inneren, es ist unabhängig von dichterischer Technik und von dem Gewirr der Regeln einer vorangegangenen Epoche.

Für Lessing vollzieht sich die Tat des Genius in der Sphäre der Vernunft; ihr Ziel ist Klarheit, Symmetrie, Begrenzung und Gestalt, kurz der Kosmos des Kunstwerkes; Herder betont die chaotische Welt, wo die Gebilde geboren werden durch die Kraft der Natur, des Genius, Gottes, herausgeschleudert in ihrer einmaligen individuellen Gestalt, nie dagewesen und nie wiederkehrend, vollkommen oder wertlos, niemals mit dem Gesetz der Vergangenheit oder der Zukunft zu messen und zu erfassen. Shakespeare ist nicht mehr Theater, sondern Welt; auch nicht deren realistische Darstellung, sondern diese selbst.

Ein außerordentliches Stück Weges ist Herder vorgestoßen, aber auch er hat noch Raum gelassen; die freie, überlegene, von höchstem Kunstverstand erfüllte Dichterpersönlichkeit hatte er nicht gesehen. Er sah nicht die alle Maße des Lebens überrennende, auf tiefster Welt- und Geistesbildung ruhende Renaissance-gestalt, deren Verstand nicht minder wirksam ist, wie der Lessings und Voltaires. Der Schüler Rousseaus deutete dumpfes Gefühl, ja sogar Gemüt hinein, wo keines war, und glaubte, ursprüngliche Volksdichtung auch da zu erkennen, wo höchste bewußte Dichtung vorlag.

Goethe und Shakespear; Götz von Berlichingen.

Goethes Aufsatz „zum Schäfspear=Tag“ zeigt die tiefe Wirkung Herders. Auch Goethe sieht Shakespear durch das Medium Rousseau. Er fühlt seine Existenz „um eine Unendlichkeit bereichert“ und will ganz dem regelmäßigen Theater französischer Überlieferung entzagen. Die drei Einheiten sind Fesseln der Einbildungskraft, die die freie Gestaltung lähmen; sie müssen gesprengt werden, wenn der Genius in Freiheit sich entfalten soll. Shakespear schafft in Freiheit als Naturgewalt im Wettstreit mit Prometheus: „Schäfspears Theater ist ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unseren Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwällt. Seine Pläne sind, nach dem gemeinen Stil zu reden, keine Pläne, aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt, (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die prätendierte Freiheit unseres Willens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt. Unser verdorbener Geschmack aber umnebelt der-gestalt unsere Augen, daß wir fast eine neue Schöpfung nötig haben, uns aus dieser Finsternis zu entwickeln“. „Und ich rufe: Natur, Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen“.

Die Geschichte Gottfriedens von Berlichingen und der Götz von Berlichingen sind die edelste Frucht, die überquellende Shakespearbegeisterung in Deutschland gezeitigt hat. Adelheid von Weislingen ist eine Shakespearesche Gestalt, wie sie der Meister nicht anders und besser hätte schaffen können.

Die Geschichte Gottfriedens ohne theatralisches Gesicht, eben „dramatisierte Geschichte“ ist dichterisch gelungener als das Bühnenwerk, das vieles vom Besten dem praktischen Zweck opfern mußte. Trotzdem ist für uns der Götz das Hauptwerk. Wir betrachten es

unter vier Gesichtspunkten: als historisches Gemälde, als Goethes Erlebnis, als Shakespearesches Gebilde, umgesetzt in Sturm und Drang, als dramatisches Kunstwerk, in dem der Schüler den Meister noch nicht verstanden hatte und nicht verstehen konnte. Die Stoffe des historischen Dramas sind Vorgänge und Charaktere der Vergangenheit, wie die des historischen Romans (vgl. Scheffels *Ekkehard*), und soweit es die kulturhistorische Treue des Dargestellten betrifft, ergeben sich dieselben Probleme. Die Gattung des historischen Dramas durchzieht unsere Literatur; vor Goethe hat unter manchen anderen Klopstock den Versuch gemacht, im Drama ein Stück unserer nationalen Vergangenheit zu gestalten, aber Goethes *Götz* war das erste große Beispiel, das ein Heer von Nachahmern auf den Plan rief (Ritterdramen). Die meisten Dramen Schillers sind historische Dramen, auch im 19. Jahrhundert, von Kleist und Grillparzer an bis Gerhart Hauptmann, spielt der historische Stoff eine große Rolle. Nur wenige aber haben ihre Zeit überdauert, und selbst von den Werken der großen Dichter sind manche heute tot. Denn der historische Dramatiker hat bei der Darstellung ferner geschichtlicher Zeit ganz besondere Schwierigkeiten zu überwinden; die volle Loslösung von der eigenen Zeit (Rankes Auslöschung des Selbst) und Versenkung in eine vergangene ist nicht restlos möglich, und dramatische Dichtungen, deren letzter Sinn in der historischen Schilderung sich erschöpft ohne überzeitlichen Gehalt, müssen veralten und leblos werden, weil das geschichtliche Bild sich wandelt. Weiterhin ist der Dichter dem historischen Stoff gegenüber gebunden, seine restlose dichterische Bezwingung erfordert eine ganz besondere Gabe, und über den historischen Gegenstand hinaus muß ein solches Dichtwerk in die Sphäre allgemein menschlicher Unbedingtheit erhoben werden, wenn es späteren Geschlechtern noch lebendig bleiben soll. Deshalb sind die großen unsterblichen Dramen mehr als bloße Poetisierungen der Geschichte. Goethes *Götz* ist Darstellung der ausgehenden Ritterzeit, aber gleichzeitig eine Zustandsschilderung unmittelbar geschauten Lebens seines Zeitalters und ein Stück eigener Seelengeschichte, für die die historische Welt die Möglichkeit dichterischer Entfaltung bedeutet. Schillers Dramen sind nicht Darstellungen des Zeitalters Philipps II., des Dreißigjährigen Krieges, der weit zurückliegenden Freiheitskämpfe der Schweizer Eidgenossenschaft, sondern sie sind die Szene, wo in großen und bedeutenden Bildern ewige Kräfte des Lebens Gestalt gewinnen

und im tragischen Schicksal historischer Personen gedeutet werden, oder wo der eigenen Gesinnung und seelischen Erschütterung durch eine große Symbolwelt, die Geschichte, überzeugende Kraft verliehen wird. Die Verkettung von Freiheit und Notwendigkeit ist der Lebensatem in Schillers historischer Dichterwelt, nicht die Zustandsschilderung; sie kommt erst in zweiter Linie auch da, wo ihre dichterische Bewältigung besonders geglückt ist, wie im Wallenstein.

Anders bei Shakespeare. Die Welt der Historien ist noch lebendige Umwelt und eigene Gegenwart für Shakespeare; er steht am Ende des großen Zeitraums, den seine Königsdramen erfüllen, und hängt noch unmittelbar damit zusammen; und darin liegt das Geheimnis der unzerstörbaren Lebendigkeit dieser Dramen. Dieser Zusammenhang Shakespeares mit elementarer heroischer Geschichte und ihren Schicksalen hat ihm die Möglichkeit gegeben, auch da, wo er, wie in den Römerdramen, sich in entlegener Zeit bewegt, den Stil dieses Lebens zu treffen trotz aller Anachronismen.

Goethes Werk lebt in der Schilderung der Zeitbeziehungen des 16. Jahrhunderts von dem frischen Quell, der aus der Lebensbeschreibung des Götz auf ihn einströmt. Aus der Verlebendigung dieses Werkes entstand die Fülle der großen und kleinen Gestalten, die mit einer bis dahin in Deutschland unbekannten Meisterschaft intensivster Charakterisierung hingestellt sind. Das heilige Römische Reich steht vor uns auf mit den Idealen, die in ihm noch schimmerten, und mit den vielen Gewalten, die das Leben bestimmen, Maximilian, Götz, Sickingen, Luther, Kirchenfürsten, Hofadel, die Reichsstädte, Reichspolitik, Fürstenhandel, Reichsexekution; dazu fehme, römisches Recht, Bauernelend und Zigeunerwesen, verbunden mit den sittlichen Erscheinungen, die dem gärenden Zeitalter im Guten wie im Bösen anhaften. Und diese ganze bunte, vielgestaltige Welt lebt und trägt den unverkennbaren Hauch ihrer Zeit, man kann sich richtig an sie verlieren, und doch ist dieses Gemälde des 16. Jahrhunderts nicht der letzte Sinn des Werkes.

Gleichzeitig ist der Götz auch Ausdruck der Sturm- und Drangzeit und lebt von dem Impuls, den die Zeitkräfte dem Werk gegeben haben. Freiheit und Natur sind auch hier die lebenspendende Quelle; eine Stimmung der Gärung in mannigfacher Richtung fließt durch die Persönlichkeiten und bestimmt deren Wollen. Gefeiert wird menschliche Größe, das Recht des Individuums im Kampf mit den geschriebenen, angewandten und mißbrauchten

Rechtsatzungen, kühne Begeisterung und rücksichtslose Tat. Alles Künstliche wird berannt von Natur und Natürlichkeit. Neben dem Rousseauschen Gedanken von der Auflehnung der freien Persönlichkeit gegen die entartete Gesellschaft, ist das Drama beherrscht von einer ganz bestimmt und eigenartig formulierten Rechtsidee, die Goethe selbst als bestimmenden Grundzug gekennzeichnet hat: dem Selbsthelfer in anarchischer Zeit. Sie ist nicht ohne weiteres erkennbar unter der Fülle des vor uns ausgebreiteten Lebens, aber sie wirkt in Götz und seinen Gegnern durch das ganze Drama durch.

Götz ist überzeugt von seinem Recht, durchdrungen von der Überzeugung redlichen und rechtlichen Wollens, ohne je ein Bedenken zu haben, daß seine Rechtsauffassung und sein Handeln irgendwie sich auf falscher Bahn bewegen. Seine Taten sind bestimmt von seinem Gewissen, von seiner Überzeugung, immer das höchste Recht zu vertreten. Und ohne jede Hemmung begeht er Unrecht, Landfriedensbruch, Aufruhr, überzeugt, daß das Gesetz, die Rechtsatzung irren müsse, wenn sie mit seinem Empfinden nicht in Einklang stehe. Das Mittel, dem von ihm vertretenen Recht zum Sieg zu verhelfen, ist die Faust: „Stirb Götz, du hast dich überlebt“; dies Wort ist für Götz nicht nur der Ausdruck des bitteren Gefühls, das Spiel verloren zu haben, sondern auch der Überzeugung, daß das wahre Recht untergeht und eine Rechtsordnung heraufkommt, die keine ist. Schlauheit und Bosheit triumphieren über den Untergang des Guten; die Rechtsgedanken im deutlichen Zusammenhang mit dem Interesse Goethes für Reichs- und Rechtsgeschichte der Vergangenheit, sind Rousseauisch zugespitzt, sind Sturm und Drang auf dem Gebiete des Rechts.

Auch die psychologische Vertiefung und Erfassung der Charaktere ist Sturm und Drang und neue Zeit, wie überhaupt in der gesamten dramatischen Produktion der Geniezeit das Interesse für die Charaktere bei weitem den künstlerischen Willen zur Darstellung von Handlung, Konflikten, Ablauf, überflutet.

Lessing hat in der Emilia das Wollen seiner Figuren rationalistisch motiviert, zergliedert und einen fast lückenlosen Kausalzusammenhang hergestellt; Goethes Liebe gilt der Ausprägung der Persönlichkeit.

Die Kunstform des Götz beruht auf dem Gegensatz zu den drei Einheiten, durch den Goethe den alles überragenden Einfluß Shakespeares geradezu programmatisch zum Ausdruck brachte.

Im Shakespeareraufsatz war die Formlosigkeit als eine nur scheinbare erschienen, in Wirklichkeit regiere in ihr höchste Form. Aus solcher Voraussetzung zerschlug Goethe die Regeln, die dem Jahrhundert bis dahin heilig waren, um volle Freiheit der dichterischen Entfaltung zu gewinnen. Die äußeren Stilmerkmale waren Prosa statt Vers, Vielfältigkeit und Episodenreichtum der Handlung statt der Einheit, souveräne Fessellosigkeit im Wechsel des Orts und der Zeit. Ein flüchtiger Blick zeigt schon, in welch weitgehendem Maße Goethe seine neue dramatische Freiheit gebraucht; es ist ein Szenenwechsel, der zu einem schweren dramaturgischen Problem des 19. Jahrhunderts geworden ist.

Unendlich viel hatte Goethe von Shakespeare gelernt: eine Fülle der Gestalten zu erschaffen, sie zum Leben zu runden und über die bloße Rolle hinaus bis zum letzten zu individualisieren, die Hauptgestalten sowohl wie die Nebenfiguren. Meisterhaft sind die Kontrastfiguren, die durch ihre Gegensätzlichkeit sich erhellen: Götz=Weislingen; Elisabeth=Maria=Adelheid; Karl=Georg=Franz; der Bischof von Bamberg=der Abt von Fulda=Bruder Martin; Terse=Liebetraut; Olearius=die Rats Herrn in Heilbronn=die Richter der Fehme.

Dazu hatte er die Shakespearesche Fähigkeit, eine solche Fülle von Gestalten zu bewegen. Das ganze aber in geschlossene dramatische Form zu bringen, hat er nicht vermocht. Die Ökonomie der Teile, das sichere Abwägen der Wirkung, das hat er dem Meister nicht ablernen können, nicht nur aus Unvermögen, sondern auch aus dem Irrtum heraus, daß ein Drama solcher Art keines strengen, kunstmäßigen Aufbaues bedürfe. Die Erfordernisse des Theaters waren ihm gleichgültig; Dramen schaffen hieß für ihn Handlung im Bild darstellen. Daher rühren die Schwächen: Die Unausgeglichenheit des Spiels und Gegenspiels, das völlig zur Doppelhandlung gleichwertiger Teile wurde. In der Bearbeitung von 1773 war aber doch ein großer künstlerischer Fortschritt klar zu sehen. Liebgewordene Szenen des Gegenspiels hat er schweren Herzens gestrichen, um die Kunstform des Dramas so gut wie möglich zu retten.

Die Kritik der Zeitgenossen hatte die Schwächen gesehen; Lessing erkannte, daß hier die Nachfolge Shakespeares Früchte zeitige, die seinen Hoffnungen nicht entsprachen.

Herder, den Goethe um sein Urteil gebeten hatte, erkannte die deutsche Stärke, Tiefe und Wahrheit, im übrigen aber meinte er,

Shakespeare habe ihn verdorben, hin und wieder sei alles nur gedacht; Goethe habe in der Nachahmung die nicht nachahmenswerten Eigentümlichkeiten Shakespearescher Dramatik zum Vorbild genommen. Daß Friedrich der Große den Götz ablehnte, war bei seiner Stellung zu Shakespeare selbstverständlich: „voilà un Goetz de Berlichingen qui parait sur la scène, imitation détestable de ces mauvaises pièces anglaises, et le parterre applaudit et demande avec enthousiasme la répétition de ces dégoûtantes platitudes“.

Schiller, Die Räuber.

Dieses Drama lebt vom Geist Shakespeares und Rousseaus; es ist der großartigste Versuch, diese beiden Welten in gegenseitiger Durchdringung als Kunstwerk in Charakteren, Leidenschaften, Geschehen wirksam zu machen. Wohl trägt es den Stempel der Unreife, Unreife des mit sich selbst im Kampf liegenden, erschütterten Geistes, der weltfremd ein unwirkliches Romangebilde hinstellt, und Unreife des Künstlers zugleich, der den Rohstoff seiner Fabel häufig nicht zwingt und unbehauene Blöcke mitwälzt; trotzdem ist der Wuchs so gewaltig, daß das Unvollkommene als weselos verschwindet. Wenn irgendein Werk Schillers, so beweist dieses die überragende schöpferische Kraft des Dichters, stofflich und in seinen Problemen nicht mehr unmittelbar hinreißend, aber trotzdem von einer starken Wirkung auf den, dem es nicht so sehr um den Genuß eines edlen Kunstwerks zu tun ist, als um das fesselnde Schauspiel des sich entfaltenden jungen Genius. Denn hier werden dem Betrachter Bilder, Gedanken, Leidenschaften entgegengeworfen, die aus einer Tiefe rühren, die nur bei den mächtigsten Geistern zu finden ist.

Es ist eine Familiengeschichte, die in ihren Ereignissen, Entwicklungen, Charakteren, ihrem ganzen Drum und Dran eher geeignet ist, die dumpfe Welt der Trivialdichtung um ein weiteres Erzeugnis zu vermehren, als in die Höhe großer Dichtung emporgehoben zu werden. Eine weitverbreitete Romangattung lebte auch in jener Zeit von den rührenden Taten hochgesinnter Räuber, von Ergüssen sentimentaler Banditenliebe, von finsternen, schauerlichen Verbrechen, plumpen und schablonenhaften Intriguen. Der Stoff der Räuber ist von Haus aus ohne Weite, Würde, ohne edlen Sinn und Beziehung zu irgendeinem interessant Menschlichen, und so war es ohne Gewaltfamkeit nicht möglich, ihn mit

den Gedanken, Leidenschaften und Problemen des jungen Dichters zu erfüllen, mit denen er dem Ringen seines Zeitalters Ausdruck verleihen wollte. Das Krasse, Verbrecherische, Niederträchtige, Zynische ist hier in einer Weise auf die Spitze getrieben, daß die Grenzen gelegentlich überschritten werden, hinter denen das allzu Grelle, Übertriebene den Bereich des Lächerlichen betritt. Frank Wedekind ist den entrüsteten Vorwürfen der Kritik mit dem Hinweis auf Schillers Räuber begegnet, gegen die gehalten seine Exzesse in dem genannten Bereich zahn erscheinen müßten. Die Verbrheit bis zum Obszönen bei Shakespeare fließt aus der Natur der Charaktere, denen sie anhaftet, bei Schiller verliert sie den Zusammenhang damit und wird zu einem selbständigen Element, in dem der Dichter das zum äußersten Ausdruck steigert und rhetorisch zuspitzt, was er für Natur hält, mit der deutlichen Absicht, eine Wirkung zu erzielen, die den größtmöglichen Gegensatz zur Gemessenheit der französisierenden Tragödie darstellte. Nur die Ebene des Außermenschlichen und der freilich vielfach künstlich überhitzten Großheit verhindert, daß das beleidigte Kunstgefühl abgestoßen wird. Auch der Götz handelt nach dem Grundsatz: *naturalia non sunt turpia*, aber keine Verbrheit steht dort außerhalb der künstlerischen Gestalt. In diesem Punkt stehen sich in den beiden Dichtungen Bildner und Rhetor, künstlerische Sicherheit und Unfreiheit gegenüber. Goethe ist im Götz schon reifer Künstler, in Schiller steckt allzu mächtig der soziale Verschwörer, eine Seelenverfassung, die dem Ausreifen der Dichtung entgegen ist. Goethes Gestalten sind Glieder der menschlichen Gesellschaft und des Lebens mit ihren großen und kleinen Bedingtheiten, Schillers Figuren sind unwirklich, theatralisch, in der realen Welt keinen Augenblick lebensfähig. Sie sind allzusehr aus der Literatur gezeugt, und die großen Vorbilder, die ihm Modell standen, erscheinen bei ihm in mancher Beziehung seltsam verzerrt.

Deutlich sind bestimmte Gestalten seines Meisters Shakespeare zu erkennen. Richard III. ist zu Franz Moor geworden, und gleichzeitig hat dieser einen kräftigen Einschuß von Edmund im Lear und von Iago im Othello erhalten. Der Enterbte der Natur, des Rechts, des Schicksals, mit der Welt in verbrecherischer Fehde, bei Shakespeare auf dem Hintergrund der englischen Königsgeschichte, bei Schiller im Gebiet und Lebenskreis eines regierenden Grafen im heiligen Römischen Reich. Vom programmatischen Monolog der Bosheit bis zum Ende in grauen-

voller Verzweiflung geht die Parallele; in der Gewalt der Situationen, der Szenen stellt Schiller seinen Meister, in der Größe und Rundung des Charakters nicht; Jugendwerke sind beide.

Auch Karl Moor ist der Literatur entnommen, der Räuber Roque aus dem Don Quixote ist das äußere Vorbild; Züge, die bei Schiller an Karl Moor erscheinen, sind an diesem Modell schon vorgebildet: die äußere Erscheinung, die Redlichkeit des Charakters, der Rächer für die Opfer der Justiz und des Lebens; auch mancher Zug des Don Quixote selbst, ins Tragische gewandelt, ist zu verspüren. Die entscheidenden Eigentümlichkeiten freilich gehören Schiller und seiner Zeit an: alles was Rousseauisch und Sturm und Drang ist, Freiheit der Persönlichkeit und deren Entfaltung, und auch alles, was Schillers damalige geistige Verfassung ausmachte. Denn über das Vorbild weit hinaus geht Karls Stellung zur Freiheit und zum Gesetz als einem Problem; der Räuber des Cervantes rächt das Unrecht, seine Handlungsweise ist durch den einzelnen Fall bedingt, Karl Moor aber maßt sich das Amt des Richters an, das nur der göttlichen Gewalt gebührt. Und daraus gewinnt Schiller die Tragik seines Werkes. Das Amt des Weltenrichters geht über des Menschen Kraft, und wer dies vermessen für sich in Anspruch nimmt, zerbricht an der irdischen Unzulänglichkeit menschlichen Könnens für solche Aufgabe. Deshalb wird das Richter- und Rächeramt nur dem gegeben, dem es gebührt, und der Empörer und Aufrührer beugt sich dem Gericht, damit die Ordnung der Dinge wieder hergestellt werden kann. Und wenn sonst manches an den Weltaufruhr und den Zusammenbruch aller Werte im König Lear erinnert, so zeigt sich darin der Wesensunterschied der beiden Dichter: Shakespeare sucht keine moralische Lösung, wo sie nicht sein kann und jeden Sinn verlöre, Schiller ist Moralist und hat diesen Zug seines Wesens nie verleugnet.

Damit sind wir bei dem biblischen, religiösen Untergrund der Dichtung angelangt: Die Geschichte vom verlorenen Sohn, von Joseph und seinen Brüdern klingt an; die gewaltigen Töne vom Weltgericht sind nicht nur Bild, sondern Geist der Bibel. Das stärkste biblische Moment aber ist die Sprache; sie ist nicht nur gesättigt mit biblischem Ausdruck, Wendungen, Bildern, Gleichnissen, sondern saugt ihre eigentliche Lebenskraft aus der Bibel. Hamann und Herder hatten Sprache und Poesie der Bibel, als der ursprünglichsten Sprachschöpfung, ihrer Generation ins Be-

wußtsein gebracht; sie hat von neuem ihre lebenspendende Kraft bewiesen; auch Goethe hat tief aus dieser Quelle geschöpft. Mit der Hinzueroberung der Sprachwelt und des Sprachstoffes Shakespeares, der Antike und der Kunstsprache des 18. Jahrhunderts ist dann die dichterische Ausdrucksform geschaffen worden, die das klassische Zeitalter der Dichtung getragen hat und unsere heutige Bildung noch trägt.

Neben und mit der Sprache sind es die sittlichen Grundgedanken der Bibel, der Religion, die ganz deutlich die entscheidenden Faktoren von Schillers Ideengebäude sind; die Gottheit ist eigentlich der Held seines Werkes, ihre sittliche Macht besiegt jede Art der Auflehnung, die materialistische des Franz und die idealgerichtete Karls. Dabei ist Gott weniger der Vater des Neuen, als der Rächer und Richter des Alten Testaments. Schillers heroischer Geist sucht und findet hier das Verwandte. Im Zusammenhang damit steht die starke Einwirkung Klopstocks (Messias), die in den Räufern unverkennbar ist.

Daß Schiller bei seiner revolutionären Einstellung gegen die Enge des Jahrhunderts die dramatische Weisheit der drei Einheiten über Bord warf, ist selbstverständlich. Ein Jahrzehnt lang schon war das Evangelium Shakespeare im Sturm und Drang wirksam gewesen, und Schiller hat es sich zu eigen gemacht, anders als Goethe im Götz. Schiller, dem der dramatische Sinn eingeboren war, hat in diesem Werk mit Notwendigkeit zu dramatischem Aufbau kommen müssen, obwohl der schwere Apparat geistiger Auseinandersetzung und die Fülle der Gedanken solcher Gestaltung an sich entgegenwirkte; schon deshalb konnte das Werk nicht ganz gelingen. Aber die Kraft und Spannung der Handlung und die Gewalt der Katastrophe, der Sinn für die große Szene zeigen den werdenden Meister, mochte auch die dramatische Zucht der Emilia Galotti noch fehlen, die auch in diesem Werke wirksam war. Die Bedeutung dieses Dramas für die deutsche Dichtung und den Geist des Zeitalters liegt in anderem: die aufgewühlte Geistes- und Gemütsverfassung der Jugend jener Zeit ist hier auf den großartigsten und hinreißendsten Ausdruck gebracht in Gestalten, Taten und Gesinnungen.

Kabale und Liebe.

Kabale und Liebe entstammt derselben Luft, wie die Räuber, doch ist dies Werk bedeutend reifer, klarer, gestalteter, ein Meister-

stück theatralischer Technik, noch heute wirksam, ja hinreißend trotz seiner Zeitbedingtheit und der Tatsache, daß seine Konflikte und seine Nöte nicht mehr die unsrigen sind. Bis zum heutigen Tag ist es das höchste Werk der bürgerlichen Tragödie geblieben, auch die Meisterwerke Hebbels und Hauptmanns verblassen vor ihm, trotzdem sie in das Leben ihrer und damit unserer eigenen Zeit gegriffen haben und schon durch die uns geläufige Stoffwelt verständlicher sein mußten.

Lessing hatte in der Emilia gezeigt, welche Möglichkeiten in dieser Gattung schlummerten, die Gottsched aus dem Bereich der Tragik, des Ernstes und der Hoheit hinaus in das Reich des Komischen gewiesen hatte.

In England, dem Land der bürgerlichen Emanzipation, ist das bürgerliche Drama aus dem Zeitgeist erwachsen, dann hatte Diderot in Frankreich zugegriffen und den Blick für die bürgerliche Stoffwelt geschärft, er hat Wirklichkeit in die Gattung gebracht. Und nun wurde die bürgerliche Tragödie durch Lessing in Deutschland getragen von den Anfängen bis zu dem ersten stolzen Höhepunkt. Der erste Wurf, bezeichnenderweise mit englischem Stoff, Sara Sampson, ist noch ein Mischprodukt aus heroischer Tragödie und bürgerlicher Dramatik; Richardson und Alexandrinertragödie, Rührung und Schrecken sind die Bestandteile, nicht verschmolzen und zur Einheit gebracht. In Aufbau und Technik war dieses Drama mit der Schablone aus anderer Stilwelt gearbeitet, aber immerhin bedeutsam in die Zukunft weisend über die harmlosen Rührstücke hinaus aus der Welt der Hausväter und glücklichen Bräute. Dann trat Minna von Barnhelm in das Blickfeld, rein und ohne jede Schlaße fremden Flickwerkes in Stoff, Fabel, Gehalt und Form, aber Schauspiel mit dem Unterton des Lustspiels.

Nach diesem Werk erst war es möglich, den Versuch der tragischen Gestaltung bürgerlichen Lebens zu wagen. In Emilia Galotti war alles, was bis dahin möglich war, zur Vollendung gereift: lebendige Gestalten, höchste Überlegung der Kunst, eine beispiellose Folgerichtigkeit in der Motivierung der Geschehnisse, echte Tragik und die deutliche Stimme des menschlichen, ja politisch-sozialen Protestes.

Kabale und Liebe ist ohne Lessing nicht zu denken; er ist nicht nur die notwendige Voraussetzung des Stückes, sondern Schiller berührt sich in vielen Punkten mit dem Vorgänger ganz eng bis

zur Parallelität der Handlung und der Charaktere. Abgesehen von der Verschiedenheit der Temperamente des großen Rechners und des jugendlichen Feuergeistes steht zwischen beiden das Element Rousseau; darin ist die Grundwurzel des Unterschieds zu sehen. Vorher soziale Kritik an dem, was vor der Vernunft nicht bestehen kann, nachher Pathos der Leidenschaft, des Willens, kurz Revolution. Was für Lessing Gegebenheit ist, deren Auswirkung zu tragischem Ende führt und den Protest hervorrufen muß, das wird von Schiller in seiner Grundwurzel getroffen; nicht der Mißbrauch der sozialen Stellung und ihrer Machtmittel wird hier bekämpft, sondern die soziale Ordnung selbst, Natur und Menschheit stehen gegen Konvention und Vorurteil, und während Lessing das Gericht, dem alles zutreibt, umgeht, erreicht dessen Arm bei Schiller die, die ihm verfallen sind. Wie in der nouvelle Heloise, im Werther, ist es das Schicksal der Liebesleidenschaft, das den ganzen Bau einer alles ergreifenden, flammenden Kritik trägt. Im engen Drama zusammengepreßt ist das Wollen einer gärenden Zeit, das unter dem Druck der Zusammenballung sich mit rasender Kraft befreit, ergießt, alle Beziehungen des Lebens ergreifend. Und ein Meisterwerk gleichzeitig in jeglicher technischer Beziehung: der dramatische Konflikt der Handlung ist restlos zur Deckung gebracht mit dem sozialen Konflikt des Hintergrundes, der Umwelt, der Zeit; und beides ist durch die gleiche, ungeheure Spannung zusammengehalten und vorwärtsgetrieben; auch in diesem Punkt einzig dastehend.

Hier fällt das entscheidende Licht auf die Nachfolge Shakespeares durch Schiller. Im Götz war Shakespearisch die Poly-mythie, die Kunst der Charakterisierung, das Episodentum, die Freiheit der künstlerischen Form; aber die dramatische Spannung, das Vorwärtsdrängen der Handlung in die immer enger werdende Gasse des Konflikts unter ständig sich steigender Spannung, das war Goethe versagt, lag seiner lyrisch bestimmten Natur nicht, und das große Beispiel des König Lear, das Herder in seiner Auseinandersetzung benutzte, hat nach dieser Richtung nicht wirken können. Anders Schiller: mit dem Instinkt des geborenen Dramatikers hat er diese Seite des Meisters ergriffen. Kabale und Liebe zeigt die höchste Kraft der Konzentration, die möglich ist; alles was gedacht, gefühlt, getan wird, ist auf die entscheidende Handlung bezogen, lebt durch sie, wird mitgerissen und treibt selbst weiter. In den ersten Worten ist auf engstem Raum Er-

position und erregendes Moment zusammengeballt, und Schlag auf Schlag wird das Räderwerk klar, das völlig ausgeglichen und in Übereinstimmung gebracht, nun durch eine einzige Kraft in immer wachsender Steigerung, Spannung, Wucht in Bewegung gehalten wird, ohne daß eine Möglichkeit nur einen Augenblick aufleuchten könnte, daß ein Anhalten, eine Umkehr, eine zweite Lösung denkbar sei, wie doch noch in Emilia Galotti, trotz aller Folgerichtigkeit der Durchführung.

Und deshalb war es ein voller Erfolg bei der Erstaufführung in Mannheim. Der Stoff, das soziale Problem, die Schäden einer versinkenden und faulen Welt, die immer mehr sich den Sehenden enthüllten, diese Welt, die am Edelsten frevelt, an den heiligsten Gütern der Menschheit, das alles war zwingend, aktuell; aber allein, ohne das Gefäß des Meisterwerkes hätte es nicht wirken können, wie es gewirkt hat, alles hinter sich lassend aus der reichen sozialen Anklageliteratur jener Zeit, die in weitem Maß auch die Bühne ergriffen hatte. Freilich die Räuber hatten Welt, das ganze von Rousseau getragene Zeitalter redete dort, die Katastrophe war gewaltiger, die Charaktere weit über menschliches Maß hinausgehoben. Kabale und Liebe bleibt im Rahmen der menschlichen Gesellschaft, kein Hauch von Mythos; Verengung des Rahmens, aber Vollendung der dramatischen Form. Alle Früchte reiften Schiller nicht am gleichen Baum. Von hier aus gewinnen wir den Abstand, das Maß für die Größe Shakespeares; im Lear, im Hamlet ist alles in höchster Vollendung, wie sie auch dem Genie nur in seltenen Augenblicken erreichbar ist. Hier sind Welt, Mythos, gewaltige Katastrophe, übermenschliche Charaktere, beherrscht vom höchsten Gesetz der Form.

Trotz des starken Gehaltes an lebendiger Wirklichkeit sind auch in diesem Drama Charaktere und Zustände nicht mit gleichmäßiger Bildhaftigkeit gelungen. Die Szenen des bürgerlichen Lebens und die Vertreter des Bürgertums sind die künstlerisch reifsten Teile des Ganzen. Besonders der alte Musikus ist eine Höchstleistung dramatischer Charakterisierungskunst, lebenswahr und überzeugend in jedem Wort, jeder Gebärde, jeder Tat; über das individuelle Dasein hinaus aber ist diese Gestalt gleichzeitig ein Sinnbild des tüchtigen, aber gedrückten Bürgerstandes jener Zeit, der der Willkür der Mächtigen hilflos und vielfach rechtlos gegenübersteht; die Gestalt ist damit dem satirischen und polemischen Zug des Ganzen eingeordnet. Weit mehr als in seinem Erstlings-

werk konnte hier Schiller aus seinem unmittelbar Erlebten schöpfen und eine Fülle von Zeitbeziehungen allgemeiner Art, wie Vorurteile und Standesunterschiede der eigenen Umwelt und auch besondere Verhältnisse im eigenen Land, wie die Mätressenwirtschaft und den Verkauf der Landeskinder als Soldaten, hineinverweben.

In der Charakterisierung des Hofes und seiner Gestalten bewegte sich Schiller auf weniger sicherem Boden; hier muß, wo die unmittelbare Anschauung und Durchdringung fehlt, literarische Überlieferung und gelegentlich auch gewaltsame Phantasie aushelfen. So ist der Präsident nur auf den Kampf um die Macht mit dem Mittel der Intrigue und des Verbrechens gestellt; der Hofmarschall von Kalb ist einseitig Satire und Karikatur, als solche meisterhaft mit deutlichen Zügen echter Komik, aber nicht volle Gestalt. Der Sekretär Wurm, der Bürger im Dienst höfischer Intrigue, hat manchen lebendigen Zug, kommt aber gleichfalls nicht voll und rund zur Geltung, weil er dem einseitigen Zweck der Intrigue völlig untergeordnet ist.

Lady Milford hat eine Reihe Vorgängerinnen, deren bedeutsamste Lessings Marwood und Orsina sind. Die Parallelität der Gestalten Lessings und Schillers in der Emilia Galotti und in Kabale und Liebe erstreckt sich auch auf die Gräfin Orsina und Lady Milford. Bei Lessing ist die Gestalt nicht im Vordergrund, aber bedeutsam und sicher in die Handlung und in das Gesamtbild des Dramas eingesetzt. Bei Schiller läßt dies zu wünschen übrig. Er hatte ganz besondere Absichten mit dieser Gestalt: sie sollte die eigentliche Trägerin der hohen Gedanken Schillers von verführender Menschlichkeit werden, und sie ist gleichzeitig eine Problemgestalt der Sturm- und Drangzeit, die Buhlerin, die ihre Vergangenheit hinter sich werfen und in das Reich edler Menschlichkeit eingehen will. In einer Umgebung kleinbürgerlicher Sinnesart, höfischer Verkommenheit, krasser Selbstsucht, hemmungsloser Leidenschaft sollte die Lady der Charakter großen Stils sein. In die Handlung wird sie eingefügt durch ihre Liebe zu Ferdinand, und damit verstärkt sie die dramatische Spannung erheblich, weil neben der Intrigue nun noch die Leidenschaft der Mächtigen der Liebe des Offiziers und Bürgermädchens entgegentritt.

Wohl hat dramatische Überlegung die letzten Szenen des vierten Aktes eingefügt: eine Begegnung der Nebenbuhlerinnen

konnte eine Szene von zwingender Kraft ergeben; es gibt dafür berühmte Beispiele, aber die Belastung der beiden Frauen gestalten mit ihnen fremdem Gedankengut hat diese Szene unwirklich, unnatürlich, geschraubt gemacht, weil die Gedanken des Dichters hier sich mit Notwendigkeit von den Gestalten lösen müssen, die sie aussprechen. Für die Handlung sind diese Szenen größtenteils entbehrlich, Schiller konnte nicht darauf verzichten, weil sie ihm die Möglichkeit der Aussprache boten für die Sache, die er verfocht.

Daß die heiligsten Menschenrechte zertreten werden in einer Welt, die vom Schlechten beherrscht wird, bedingt den tragischen Sinn des Dramas; in der Gestalt der Milford leuchtet die Menschlichkeit in einem Lebenskreis, wo sie am wenigsten zu vermuten war, und ein Schimmer der Hoffnung blizt auf, daß das Edle den Kampf trotz alles Furchtbaren nicht aufgeben wird.

Schiller hat in *Kabale und Liebe* den Weg gefunden, Charaktere und Leidenschaften mit der dramatischen Entfaltung zusammenzugießen; seine Gedankenwelt restlos in diese Kunstform einzuschmelzen, vermochte er noch nicht.

Schiller: *Don Carlos*.

Don Carlos ist nicht in einem Wurf entstanden. Äußere und innere Veränderungen haben seine Gestalt schließlich völlig gewandelt, und die einzelnen Teile sind nicht zur Deckung gebracht. Seinem Gehalt nach schreitet das Werk mächtig über die früheren Dramen hinaus, als dramatisches Ganzes ist es unvollkommen. Die ungeheure Masse des Stoffes, die vielen großen und kleinen Einzelheiten haben den einheitlichen Zug des Ganzen gesprengt. Drei große Stücke waren in eines zusammenzuschmieden: das *Carlosdrama*, der ursprüngliche Kern des Werkes, das *Königsdrama*, dessen Mittelpunkt Philipp II. in seinen seelischen Wandlungen ist, und der Kampf einer neuen Welt mit der erstarrten staatlichen Form. Das letztere wurde Schiller zum Angelpunkt; die berühmte Szene zwischen Philipp und dem Marquis Posa (III, 10) gibt den Kern, um den sich schließlich alles drehen sollte. Der Sinn ist nicht das dramatische Geschehen, sondern das Bekenntnis, die Lehre. Das große Vorbild ist die Erzählung der *Ringparabel* im *Nathan*. In beiden Dramen steht der Despot dem freien Menschen gegenüber, in beiden wird der Herrscher besiegt durch die Botschaft vom freien Menschentum, im *Don Carlos*

für eine kurze Spanne Zeit, im Nathan für immer. Schillers große Szene ist abfällig beurteilt worden als reines Gedanken-gefüge, als unwirklich, ungeschichtlich und undramatisch; der Vergleich mit dem Vorbild aber zeigt deutlich, daß Schiller über die bloße Erörterung großer Gedanken hinausgekommen ist. Die Szene in ihrem Gehalt und in ihrer Wirkung auf beide Gestalten ist dramatisch gestaltet, beide erfahren in ihrem Verlauf eine entscheidende seelische Wandlung. Freilich die Freiheit, die der Dichter sich gegenüber der Geschichte erlaubt hat, ist beträchtlich. Was hier gesagt wird, ist nicht 16. Jahrhundert, sondern der Traum des 18. Jahrhunderts, daß ein neuer Menschheitsfrühling anbrechen wird, wenn die Fürsten für das neue Ideal der Freiheit und Menschenwürde gewonnen sind. Die beiden Charaktere sind zur Größe gesteigert, besonders der König, und Schiller hat es verstanden, für Augenblicke den Eindruck einer weltgeschichtlichen Stunde zu erwecken. In beiden leuchtet der Gedanke auf, daß dieser Augenblick die Entscheidung ihres Lebens bedeutet. Der König und Beherrscher einer Welt wird zur Entscheidung gedrängt, wie seine Stellung zu Freiheit und Menschenwürde in Zukunft sein wird. Aus der Qual des einsamen Despoten, der keinen Freund kennt und nun wider alles Erwarten einen Menschen findet, wird seine Umkehr vorbereitet; ergriffen von der Gewalt des großen Gedankens und der freien Persönlichkeit sieht der König seine eigene künstliche und unhaltbare Lage. Auf kurze Zeit wird er der Sache der Menschlichkeit und Freiheit zugewandt, bis er schließlich doch, irre geworden, gebrochen sich den alten Mächten überliefert und sich ihnen unterwirft. Diese Königs-tragödie aber, tief vom Dichter geschaut, ist mit den absurdesten Gewaltmitteln bewirkt, die im vierten Akt den seelischen Zusammenbruch herbeiführen müssen. Mit Recht ist dieser Akt als eine der schwächsten Leistungen des Dichters bezeichnet worden. Durch den großen Ballast an Nebenhandlungen ist schließlich die sichere Fügung unmöglich geworden; das ganze Werk zerspringt in die abgerissenen, unzusammenhängenden Urbestandteile. Nur notdürftig flückt der fünfte Akt das zerrissene Drama wieder zusammen durch die Wiederaufnahme und Beendigung der Carlos-tragödie. Der vierte Akt mit seinen sieben Schauplätzen, seinem verzweifelten Hin und Her zwingt den Dichter, zu den größten Mitteln theatralischer Intrigue zu greifen und sich mit gewalt-samen Erfindungen weiter zu helfen. Posa, so großartig im dritten

Akt eingeführt, verliert ganz den Kopf und muß mit absurden Einfällen und lächerlichen Unterlassungen den auf Sand gelaufenen dramatischen Gang wieder flott machen.

Der tragische Sinn enthüllt sich im fünften Akt, der sich wieder zu mächtiger Wirkung erhebt, aber das zerbrochene Räderwerk doch nicht verdecken und in Vergessenheit bringen kann. In der geschichtlich erstarrten Welt des Despotismus ist für Freiheit und Menschenwürde, für Natur und Edelsinn kein Raum. Mit bezwingender Kraft tritt der wahre Gegner der Gedanken und des Zukunftsideals des Marquis Posa in die Erscheinung. Es ist der Großinquisitor, die Verkörperung der alten persönlichkeitsfernen Weltmacht, der die gefährdete Ordnung, die Philipps Hand entglitten war, wieder einrenkt. Im Vergleich zu ihm erscheinen die anderen Gegner Posas, Alba, Domingo, schwach. Die Intriganten leiden hier an derselben Blässe, wie in Kabale und Liebe, sie sind mehr Verkörperungen des Abstrakt-Bösen, als lebendige Gestalten. Auch die Eholizenen wirken erdacht und gekünstelt, tragen mit zu den Schwierigkeiten des vierten Aktes bei und fügen sich nicht in das Ganze, das nun über den Rahmen der Familientragödie hinausgewachsen ist.

In den früheren Dramen hat Schiller im wesentlichen Kritik an den überlieferten erstarrten Formen geübt und ihre Schattenseiten grell beleuchtet. Es waren flammende Proteste gegen eine zum Untergang reife Gesellschaftsordnung. Im Don Carlos hat er diesen einseitigen Standpunkt verlassen, er sucht den Gegner zu ergründen und ihm gerecht zu werden; so ist der Großinquisitor nicht ein Ausbund alles Bösen, sondern eine mächtige Tragödienfigur, eine Gestalt, mit der Schiller die letzten Schwierigkeiten des fünften Aktes in großem, dem Gehalt des Dramas entsprechenden Stil zu erschütterndem Ende führte.

Zwischen Posa, der die ganze Welt in die Schranken forderte, und dem Großinquisitor, der schließlich Sieger bleibt, entfaltet sich das Drama; die ursprüngliche Carlostragödie mit ihren Nebenhandlungen ist in diesen neuen Rahmen gepreßt: dadurch hatte sich das Drama rein äußerlich zu einem Monstrum an Umfang entwickelt. 2000 Verse hat Schiller gestrichen, aber doch ist das noch Bleibende über das gewohnte Maß hinaus umfangreich geblieben.

Don Carlos steht unter den Jugenddramen, zu denen er gehört, gesondert da. Die Ideenwelt verbindet das Drama mit den früheren Schöpfungen, das Rousseau-Evangelium von Freiheit und Natur

gegen Zwang und starkes Gesetz gibt auch hier die dramatischen Grundkräfte. Aber trotz des tragischen Endes ist nicht verzweifelnde Hoffnungslosigkeit der Sinn dieses Stückes, sondern der erlösende, begeisterte Glaube an die Macht des Guten, dem einmal doch das Jahrhundert reif werden wird. Aber die Jugendlidung hinaus greift das Drama durch die große Welt, die jetzt in Bewegung gesetzt wird; das weltgeschichtliche Gewand, das später das Gefäß für Schillers dichterische Gesichte wird, ist hier zum erstenmal sichtbar. Was Schiller zu sagen hat, ist nicht die persönliche Angelegenheit des einzelnen, sondern die Schicksalsfrage der Geschichte.

4. Lyrik.

Hamann 1730—1788.

Hamann, vom Pietismus herkommend, war in Deutschland der erste Gegner der Aufklärung von nachhaltiger Wirkung, insbesondere dadurch, daß er Herder entscheidend beeinflusste. Hamann bekämpfte die Unmaßung der Vernunft, höchste Richterin in allem Geistigen zu sein, und zeigte schon in der Form seiner Polemik die äußerste Gegensätzlichkeit zur Aufklärung. Es sind bald tiefsinnige, bald polternde Ergüsse in einer dunkeln und verworrenen Sprache ohne Systematik, die vielfach unverständlich bleibt; nach seiner eigenen Aussage konnte nicht einmal er selbst manches früher Geschriebene später noch verstehen; seine Sätze ruhen nicht auf der denkenden Durchdringung, sondern sie sind gewissermaßen hervorgestoßen aus den Tiefen eines leidenschaftlich erregten Gemütes. Es ist ein buntes Gemisch von undurchdachten, unfertigen Aphorismen, Einfällen, Schwärmereien und maßlosen Angriffen; machtvoll lehnt sich hier eine starke religiöse Gefühlswelt auf gegen den Raub, den der herrschende Geist des Rationalismus an dem begangen hatte, was für ihn das Wertvolle war. Zwei leitende Begriffe sind für seine Zeit besonders wirksam geworden: seine Auffassung von der geschlossenen, unteilbaren Individualität und seine Sprachtheorie. Goethe faßt sein Wesen in die Worte: „Das Prinzip, auf welches die sämtlichen Äußerungen Hamanns sich zurückführen lassen, ist dieses: Alles, was der Mensch zu leisten unternimmt, muß aus sämtlichen vereinigten Kräften entspringen; alles Vereinzelte ist verwerflich.“ Damit legte er die Grundlage zu dem Geniebegriff der Sturm- und Drangzeit; die Merkmale des Genies sind ursprüng-

liches Schöpfungertum, das ohne Bewußtheit aus unergründlichen Tiefen sich nährt.

Im engen Zusammenhang damit stehen seine Gedanken über Ursprung und Zusammenhang der Sprache und Poesie. „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechtes, wie der Gartenbau älter ist als der Ackerbau, Malerei älter als Schrift, Gesang älter als Deklamation, Gleichnisse älter als Schlüsse, Tausch älter als Handel.“ Und wie Geist und Vernunft einen falschen Weg gegangen sind, so ist die Poesie durch die Einwirkung entwurzelter Verstandestätigkeit in die Irre geraten; die Kunstpoesie des 18. Jahrhunderts ist widernatürlich. Und so eifert er gegen die herrschende Ästhetik der Zeit, die die schöne Form als das Wesen ansieht, statt des Schöpferischen, Ursprünglichen, das in den Tiefen der Seele ruht. Die Kunstdichtung hat sich erschöpft, es fehlt ihr der Grund, aus dem sie neues Leben gewinnen könnte: deshalb ist sie nur ein Tummelplatz für verbrauchtes poetisches Gut. Sprache und Poesie sind nur zu begreifen, wenn man ihre Urfänge erschließt, wo sie aus unergründlicher Tiefe, der logischen Erfassung unzugänglich, geboren werden. Die ersten sprachlichen Äußerungen der Menschen sind Poesie, die Sprache als Werkzeug des Denkens ist abgeleitet, ist Entartung. Echte Kunst kann deshalb nicht ein Erzeugnis der Regeln, des rechnenden Kunstverständes sein, sondern der unmittelbare Ausdruck seelischer Kräfte. Sprache und Poesie sind gemeinsamen Ursprungs, in den Urfängen der Geschichte untrennbar miteinander verbunden. Ebenso identisch von Hause aus sind Vernunft und Gemüt, erst die Entwicklung hat sie getrennt, das Streben muß sein, den ursprünglichen Zustand wieder herzustellen.

Herder 1744—1803.

Die ungeordneten und unfertigen Gedanken Hamanns hat Herder klar und wirksam formuliert und weitergedacht; bei ihm kam als besondere Kraft noch der starke Einfluß Rousseaus hinzu. Wie Hamann hat auch Herder weitgehendes Interesse der Bibel zugewandt, die nun für die allgemeine Literaturbetrachtung von erheblicher Bedeutung wird. Hier schien erfüllt, wohin die Gedanken Hamanns und Herders zielten: Ursprünglichkeit, Sprachgewalt, schöpferische Phantasie, Größe ohne eine Spur literarischer Entartung und voller Ausdruck eines Volkes, eines geschichtlichen Zeitalters, großer Gedanken und großer Charaktere. Die

Sprache der Bibel bietet den für die Umwertung der Kunst und des Empfindens notwendig gewordenen Sprachstoff dar; die Werke des Sturmes und Dranges zeigen das auf jeder Seite.

Mächtig und revolutionär tritt jetzt in eine logifizierte Kunsttheorie und in einen rationalisierten Kunstbetrieb die Lehre vom Genie, von der unerklärbaren und unbegreifbaren Einzigartigkeit des schöpferischen Menschen, dargestellt an großen überzeugenden Beispielen, an der Bibel, an Homer, Pindar, Sophokles, Shakespeare, am Volkslied in der besonderen Bedeutung, die dieser Begriff bei Herder hatte.

In den Fragmenten und kritischen Wäldern hatte sich Herder noch unsicher vorgetastet; in den Blättern „Von Deutscher Art und Kunst“ tritt die neue Anschauung mit voller Bestimmtheit und scharfer Frontstellung gegen die vergangene gelehrte und gekünstelte Epoche auf. Es ist eine Absage an die Poetik der Renaissance und Barockzeit und die auf ihr ruhende Dichtung.

Durch die Kanonisierung des antiken Musters ist dem nationalen Geist, insbesondere dem deutschen, ein ihm wesensfremdes Element eingepflanzt worden, dessen Wirkung die Zerstörung des eigenen Geistes war. Eine Gesundung und Aufwärtsbewegung war deshalb nur zu erwarten, wenn der Einfluß der Regelpoetik gebrochen wurde. Lessings Sendung war zunächst am Ende, sie schien ihre große Aufgabe der Reinigung und Klärung erfüllt zu haben; das klassische Muster war fürs erste überflüssig.

Herder bestreitet die Allgültigkeit irgend eines Kunstwerkes, einer Form, eines Gesetzes. Jede Form ist individuell und durch die besonderen einmaligen Voraussetzungen bei seiner Entstehung bedingt. Wer einen Vorgang des Geistes, der Geschichte ergründen will, muß forschen, aus welchen Ursprüngen er entstanden ist. Die große künstlerische Leistung ist in ihrer besonderen Form unwiederholbar, sie ist die Tat des Genies.

In der Kunst treten die Anlagen und Kräfte der Völker und Genien in die Erscheinung, und sie sind notwendig bestimmt durch Sprache, Sitte, Denkart, die bei jedem Volk, in jedem Zeitalter verschieden sein muß. Deshalb mußte die Nachahmungstheorie des 17. und 18. Jahrhunderts naturgemäß zur Erschöpfung führen, denn nur die Kunst, die Ausdruck eines Weltganzen, getragen von einer Persönlichkeit, ist, kann lebendig und wahr sein und bleiben. Wer aber die Kunst eines vergangenen Zeitalters verstehen will, muß imstande sein, sich in dessen Geist und

Bedingungen versehen zu können. Für solche historische Einfühlung die Organe und die Möglichkeit geschaffen zu haben, ist Herders ganz besonderes Verdienst und eine seiner folgenschwersten Taten.

Die Kritik und die geschichtliche Ergründung Herders verfährt psychologisch und damit steht er in scharfem Gegensatz zu Lessing. Nicht mehr die Norm und das klassische Beispiel sind das Ziel der Kritik, sondern die Erforschung der Individualität. Der Schwerpunkt rückte von der Schöpfung auf den Schöpfer. Solche Überzeugungen mußten für Herder besonders bei seinen Erörterungen über das Volkslied wirksam werden.

Herder und das Volkslied.

Die Erneuerung der Lyrik erfolgte durch die Wiederanknüpfung an das Volkslied, das hier am Beginn des großen Zeitalters unserer Dichtung seine lebenspendende Kraft bewährte. Der entscheidende Antrieb kam von der Seite der Ballade, die, im 18. Jahrhundert zur Grimasse entartet, unter starker Anlehnung an Percys Sammlung neu entstanden war. Die Gattung der Ballade ist alt, die verschollenen Heldenlieder der Frühzeit haben balladenartigen Charakter getragen (vgl. Hildebrandslied). Der Name ballata, Tanzlied, ist romanischen Ursprungs und hat innerlich und geschichtlich mit unserem Begriff Ballade nichts zu tun. Im Volkslied durchzieht die Ballade unsere ganze Literatur, besonders im 16. und 17. Jahrhundert. Die Ballade, eine episch lyrische Mischgattung, ist im allgemeinen beherrscht durch Stimmung meist düsterer oder tragischer Natur. Schillers Balladen stehen außerhalb, sind Erzählungen, haben keinen eigentlichen Balladencharakter. Die Romanze, oft gleichbedeutend mit Ballade gebraucht, ist spanischen Ursprungs und trägt den Hauch südlichen Geistes, klar und plastisch, nicht düster und verschwimmend.

Die Ballade in unserem Sinne gewann in Deutschland Bedeutung durch Percys Sammlung (*Reliques of ancient English poetry* 1765). Die große Volksliederbewegung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist dadurch angeregt, deren großen Anfangsakkord Herder und Goethe erklingen ließen.

Percy hatte tief in den Schatz der alten Volksdichtung hineingegriffen, doch ist seine Sammlung nicht korrekt im modernen Sinne; willkürliche Ergänzungen, Überarbeitungen, gelegentliche Modernisierung verändern nicht selten den reinen Eindruck.

Auch Ossian, der andere Eckfeiler für Herders Anschauung, war nicht originale Dichtung, sondern späte Nachahmung. Trotzdem haben die beiden Faktoren es Herder ermöglicht, den Geist der Volksdichtung, wie er ihn verstand, für Deutschland fruchtbar zu machen.

Die erste große Leistung unter Herders Einfluß war Bürgers Lenore, die als Beginn der modernen Balladendichtung gepriesen wird. Bürger hatte damit völlig seinen bisherigen Ton gewechselt; er segelte vorher im Banne der Rokodidichtung und ist später oft wieder dahin zurückgesunken. In der Lenore waren völlig neue Elemente: nicht mehr der bisherige, amüsante und scherzende Ton, sondern der tiefe Schauer der tragischen Volksballade; keine pastorale Szene, sondern heimische, volkstümliche Sage, Nacht und gespenstische Beklemmung, rasende, atemlose Bewegung und Spannung, Entfesselung der Leidenschaft, der Raserei.

Trotz dieser offenbaren, neuartigen Vorzüge war die Lenore aber doch noch durchaus Kunstprodukt des 18. Jahrhunderts, ohne den eigentlichen Naturlaut der englischen Vorbilder: Technisches Raffinement in Tonmalerei, in der Behandlung des Refrains, Überladung, Häufung.

Herders grundlegende Gedanken über diesen Gegenstand finden sich in seiner Abhandlung über Ossian in den Blättern „von deutscher Art und Kunst“, und zusammen mit Herders durch Hamanns Gedanken stark bestimmte Sprachphilosophie ist eine Auffassung echter Dichtung auf den Plan getreten, die zu der bisherigen in schroffem Widerspruch stand.

Gegenüber der Verachtung, die die Kunstdichtung dem Volkslied gegenüber zur Schau getragen hatte, ergreift Herder jetzt die Volksdichtung und erhebt sie zur allein echten Poesie. Und während die vorhergehende Zeit noch als Charakteristika des Volkslieds Albernheit im Inhalt und unbeholfene Verse in der Form hielt, hat Herder Ursprung und Wesen des Volksliedes gesehen. Durch Rousseau war ihm der Sinn für das Echte und Schöpferische geweckt worden. Die Poesie ist ihm die Ursprache des Menschen: Kern aller geistigen Erscheinungen, die ersten sprachlichen Äußerungen der Völker sind Poesie. Das war der Gegenpol zu der Anschauung, die die Kunst der Gelehrsamkeit entkeimen ließ. So ist die Bibel der geistig=dichterische Ausdruck eines gottbegeisterten Volkes, und die Volksdichtung ist die Offenbarung

der Eigenart eines Volkes, die sich lediglich in solchem unmittelbaren Zusammenhang mit der Natur aussprechen kann; hier ist das ganze Wesen enthalten, Charakter, Seele, Vorurteile. Herder hat nun seine theoretische Erörterung zu stützen und wirksam zu machen vermocht durch eine unvergleichliche Fähigkeit, die Lieder fremder Zunge zu erfühlen und ins Deutsche zu übertragen, und damit hat er gleichzeitig den Grund für weltliterarische Betrachtung gelegt. Damit ist die Frontstellung gegeben gegen jede Art gelehrter oder nachempfunderer Kunstdichtung, die deshalb keine echte Kunst sein kann, weil die originale Schöpfung aus anderem Boden erwächst. Die Begriffe klassisch und Klassizität als Nachahmung großer Muster haben Jahrhunderte lang Unglück verschuldet. „Unsere klassische Literatur ist Paradiesvogel, so bunt, so artig, ganz Flug, ganz Höhe und ohne Fuß auf die deutsche Erde“. Poesie ist nur da, wo Natur und ursprüngliches Gemüt die Quelle ist. Deshalb war auch der hohe ernste und feierliche Odenstil ein Irrweg.

Goethes Gedichte.

Das Heidenröslein. Die Erweckung des Sinnes für das Volkslied durch Herder und sein fruchtbarwerden für die deutsche Dichtung tritt am reinsten bei Goethe hervor, dem von allen gleichstrebenden Lyrikern seiner Jugendzeit allein die volle Beherrschung dieses Tones gegeben war.

Das Heidenröslein ist ein Volkslied in jeder Beziehung und enthält allen Zauber dieser Gattung. Die Änderungen, die Goethe daran vornahm gegenüber dem bei Herder abgedruckten „Fabelliedchen“, sind ganz gering. Bemerkenswert ist die Frage, ob dem „Fabelliedchen“ der allegorische Sinn fehle; Herder lehnt diesen Sinn ab, in der Fassung Goethes ist er unverkennbar. Daß Goethe das Lied als sein geistiges Eigentum betrachtet, ist für unsere Auffassung befremdend, für jene Zeit aber nichts Auffallendes, zumal da gerade das Volkslied als herrenloses Gut betrachtet wurde. Wesentlich ist, daß Goethe es sich aneignet, weil er es seinem Geiste gemäß findet, dem Geiste, der während seines Straßburger Aufenthaltes, besonders aber durch die Einwirkung Herders bei ihm zum Durchbruch gekommen war, und der die Überwindung der konventionellen Anakreontik durch die Volkspoesie bewirkte.

Der König in Thule. Die Volksballade des Kunstdichters ist der König in Thule; sie ist knapp und gedrängt, mit reifer

Meisterschaft auf die kürzeste Balladenform gebracht, ohne jedes Verweilen auf lyrischem Gefühlsstrom, diesen vielmehr nur ahnend lassend bis zum stärksten Verdichten, wenn der letzte Ton verflungen ist. Neben der knappen Erzählung der mit wenigen Strichen gegenständlich hingeworfenen Situation verdankt es seine ewige Wirkung der außerordentlichen Gewalt der Stimmung. Alles ist bezogen auf einen einzigen ergreifenden Augenblick: der Vergegenständlichung der höchsten Treue und Liebe bis zum Grabe, mit den Worten unnachahmlich verdeutlicht: trank nie einen Tropfen mehr.

Das Heidenröslein war ein Volkslied, der König von Thule ist es geworden, weil das höchste Können und das Feilen, das technische Raisonnement des Kunstdichters dem Blick entzwindet. Alle Register sind gezogen, von denen das Volkslied lebt. Es war einmal — in Thule, weltfern, in einem fernen, unerreichbaren Lande in grauer Vorzeit —; der Vorgang ist ganz ins zeitlos Menschliche erhoben, mit deutlichster Sinnlichkeit des Vorgangs: stürzen, trinken, sinken ins Meer.

Und was hat Goethe aus dem Wort Buhle gemacht, das längst dem verschlechternden Bedeutungswandel zum Opfer gefallen war; man vergleiche nur seine Verwendung bei Bürger. Auch jedes Gefühl des Archaischen verschwindet, das Wort ist vielmehr mit einem bezwingenden Gehalt und Klang gefüllt. Welch ungeheure Steigerung des Eindrucks gewinnt das Lied im Faust, in seine naturgegebene Umwelt gebracht, in den herzbeßklemmenden Gegensatz: das Lied von der Treue gesungen, als schon die ersten Schatten der Tragödie der Untreue herniedersinken.

Mailied. Dieses Lied zeigt den Durchbruch des neuen Naturgefühls, keine Kulisse, keine Staffage, sondern Naturempfindung, rein, ohne Absicht, ohne Klopstock'sche Odensteigerung. Frühling der Landschaft, Frühling des Herzens, seit Walther von der Vogelweide nicht mehr so besungen. Es ist eine der duftigen Blüten, die das Idyll von Sesenheim hervorgebracht hat.

Alle drei Dichtungen sind wieder Lieder, im Gesang lebend, Gesang verlangend, voller Ausdruck eines vollen Herzens, an der Natur genährt, nicht am Schreibtisch, an Horaz oder Petrarca. Unsere neuere deutsche Literatur zeigt nichts Gleiches, nur einmal war solches möglich gewesen.

Aber diese aus dem Geiste der Natur, der Liebe, des Volksliedes geborenen Lieder sind nicht der einzige Ausdruck jener Tage.

Auch die Ode, die Dithyrambe, die Region des Erhabenen hat Goethes Leier zur Vollendung geführt. Die freien Rhythmen sind der gegebene Ausdruck der freigewordenen, himmelstürmenden Persönlichkeit. Klopstock war der erste, der diese hymnische Form den Ergüssen seiner Seele dienstbar machte. Goethe hatte sich Pindar gleichgeföhlt in diesen Rhythmen, die frei aus der schaffenden Seele quellen. Die äußeren Merkmale sind Strophenlosigkeit, Verbindung und Gliederung nach Sinn und Rhythmus, antike oder antikisierende Versfüße, reimlos oder gereimt. Gottsched hatte diese „libertinische Dichtungsart“ bekämpft, jedoch ihre Beliebtheit und Verwendung nicht verhindern können.

Wanderers Sturmlied. Als mystischen Halbunsinn hat Goethe diese Strophen später bezeichnet; und es ist in der That eine Phantasie, zusammengewoben aus dem, was in ihm bald dumpfer und bald klarer lebendig wird: dem Kraftgeföh! und dem Stolz des Genius, der vom Unwetter nicht beröhrt und gebeugt wird, sondern fest steht und sich im Kampf mit den feindlichen Gewalten stöhlt. Charakteristisch ist die Stellung zur Natur. An ihr, in ihrer GröÖe und Gewalt wird die eigene Seelenkraft entzündet, sie ist das Sinnbild der Lebensbewegung, das Gleichnis des stürmenden Lebens. Der Name Wanderer war Goethe von den Freunden gegeben worden, und er ließ ihn sich gerne gefallen als Kennzeichen seines ruhelosen Weges und seines Strebens nach menschlicher und dichterischer Kraftentfaltung. In solcher Stimmung wehen den Dichter die Klänge der Antike an. Die Musen mögen ihn umschweben, die Charitinnen; aber dem Jupiter Pluvius gilt eigentlich das Lied, der rauschenden GröÖe des Gewaltigen föhlt er sich verwandt. Anakreon und Theokrit sind nicht die Stimmungen seiner Seele, Pindars glühende Kraft, sein hoher Schwung ist ihm föhrer. Der stürmende Drang des jugendlichen Genius nach großer und echter Kunst ergießt sich in den dithyrambischen Klängen, deren Sinn mehr erföhlt werden muß, als er gedanklich gedeutet werden kann. Für Goethes Empfindungsweise in der Zeit unmittelbar nach Straßburg ist dieses Gedicht besonders kennzeichnend. Das allmächtige, die Enge des Daseins sprengende Geföh! ist das Bestimmende, das klare Bild wird Nebensache, es ist eine mystische Hingabe an die Quellen, aus denen sein Genius sich nährte. Zugleich erkennt man die Lust, mit der sich der Dichter in seiner neugewonnenen, befreiten und rauschenden Dichtersprache wiegt.

Ganymed. Das Gedicht ist getragen von dem pantheistischen Allgefühl, das den jungen Dichter durchglühte. Nur leise liegt im Dämmer der Mythos von Ganymed, der dem allliebenden Vater zustrebt. Solche Anschauungen, im Gefühl Goethes lebendig, gewannen Vertiefung durch die Beschäftigung mit Spinoza. Es ist mythische Vergötterung der Natur, mit der der Mensch eins zu werden strebt. Seligstes Mitempfinden, Umklammerung der Natur mit allen Sinnen ist die Art dieses Naturgefühls. Weit ist der Weg von Klopstocks gedankenschwerer seraphischer Naturverherrlichung bis zu dem Einswerden mit Gott und der Natur im klaren Bilde, getragen vom rauschenden, bilderbewegten Vers. Klopstocks Anschauung von der Natur strebte vom sinnlichen Bild hinweg zur Vergeistigung der Natur als Ausdruck der Allmacht Gottes; Goethes Naturbild zeigt das sichtbare, sinnlich geschaute, lebendige Kleid der Gottheit. Der Frühling im Morgenglanze, Wärme und Schönheit spendend, der liebliche Morgenwind im Nebetal, die abwärts schwebenden Wolken, über die sich die liebende Sehnsucht erhoben hat, sind die Zeichen solchen Naturgefühls. Dieselbe Befreiung der Sprache, des Rhythmus, wie im Sturmlied ist auch hier zu erkennen. Eine neue Sprachschöpfung tritt in die Erscheinung, die eine begeisterte und rauschende Gefühlsweise in ihrer Bewegtheit dem Wort verbunden hat. Die neuen Töne dieses Liedes sind der greifbare Ausdruck für ein anderes, frei gewordenes Weltgefühl, dessen Fesseln Klopstock zuerst gesprengt hatte. Goethes titanische Weltdichtung ist die vollkommenste Form, in die solches Gefühl gegossen wurde bis zum heutigen Tag¹⁾. Im Ganymed erklingt die Jugendform der heidnischen Weltstimmung, in der Goethes Wesen zu nicht geringem Teil wurzelt. Die Vergöttlichung der Persönlichkeit und des Lebens, das selige Eingehen in die Gottheit, die innere Verwandtschaft des Göttlichen im Menschen mit den ewig waltenden Kräften der Gottheit ist der Kern dieses Weltgefühls.

Prometheus. Neben Faust ist Prometheus das tiefste Symbol seiner titanischen Stimmung. Auch in anderen Gestalten hat Goethe seine innere Bewegtheit zum Ausdruck zu bringen gesucht: Mahomet, Sokrates, Götz. Aber nur Faust und Prometheus waren weit genug, die quellende Gefühlswelt, die Erschütterungen der Jugendtage und den stürmischen Trotz des selbstherrlichen Menschen ganz zu umfassen und zu tragen. Prometheus ist ein vielumworbenes

¹⁾ Vgl. in Werthers Leiden, 10. Mai, die Beschreibung des Frühlingmorgens.

Symbol, von den Neuern aber war nur Goethe imstande, ihm höchsten Sinn und Deutung zu geben. Diese mythische Gestalt barg die Möglichkeit in sich, die brandende Gärung, die die Geister in jener Zeit bewegte, zum Ausdruck zu bringen. Das einsame, selbstherrliche Genie, auf eigenem Recht und eigener Tat ruhend, verachtet im Titanentrog die Macht der Götter. Der freie, unabhängige Geist feiert die Größe seines eigenen Daseins, alle Bindungen und Fesseln der Alltäglichkeit und Gewöhnlichkeit sind gesprengt, das freie Genie, der freie Charakter, das Ideal des Sturms und Drangs erhebt sich als der Gipfel irdischen Daseins. Der Heros erscheint in der deutschen Dichtung. Der Mensch in seiner Größe, seiner Macht, wird damit in Deutschland der letzte Sinn dichterischer Gestaltung. Der Weltraum, das Schöpfertum, das Greifen ins Unbegrenzte erscheint als das hohe und würdige Ziel des strebenden Geistes. Eine neue Welt zu schaffen in Kunst und Leben, dieses Ziel der Sturm- und Drangzeit hat seine reinste Verkörperung in Goethes Prometheus gefunden.

Goethes leidenschaftlicher Pantheismus hat im Prometheus sich zum titanischen Trotz gesteigert; der Mensch ist selbst ein Stück der Gottheit. Dankbarkeit gegen die großen überweltlichen Gewalten ist sinnlos, da er selbst ebenbürtig neben den Göttern steht als ein Teil der schaffenden Allgottheit. Vom Schicksal gehärtet, ehrfurchtslos, glaubt er zum Weltbezwinger herangereift zu sein. Es war nicht das letzte Wort, das Goethe in diesen Dingen zu sagen hatte; in wenigen Jahren sehen wir die Wandlung; die Stürme der Jugend verbrauchten, und die Wogen ebnten ab; die „Grenzen der Menschheit“, im jugendlichen Feuer übersehen, treten in die Erscheinung und zeigen eine verwandelte Stimmung gegenüber Gott und Schicksal.

Prometheus ist die Wiedergeburt eines griechischen Mythos. Der Mythos als Zier und Kostüm von Opiß zur Anakreonik ist zum beseelten und im Innersten dem dichterischen Genius anverwandelten Gleichnis geworden, in dem nicht minder große Dinge ausgesprochen werden, als im Mythos selbst gegeben waren. Die Zeit der Entwertung des Göttlichen und Heroischen zum seelenlosen Zierat ist vorbei. Die Urkräfte, die im Mythos gestaltet sind, werden auch noch für die fernsten Geschlechter frei. Goethes Prometheus neben einem Gedicht mit mythologischem Apparat der vorausgegangenen Zeit zeigt den ungeheuren Sprung, den das Genie gemacht hat, und die grundsätzliche

Verschiedenheit der großen Kunst von den lyrischen Einfällen der Macher.

Wandlungen des Geistigen sind auch Wandlungen der Sprache. Im Sturmlied, im Ganymed war dies deutlich, im Prometheus war beim großen Gegenstand dichterischer Geist und sprachliches Gewand zur Deckung gebracht. Die Epitheta sind nicht mehr tote Kennzeichen, ruhende Eigenschaften, sondern bewegende Handlungen: Das verirrte Auge, heilig glühend Herz. Das Gleichnis, so häufig das Verlegenheitsmittel phantasiearmer Geister, tritt bei Goethes Dichtung zurück; was die elementare Kraft des schöpferischen Geistes herausschleudert, wird im Sprachgebild unmittelbar deutlich, bedarf nicht der ersonnenen Hilfe gewundener Vergleiche. Der große Schöpfer, den Herder und mit ihm Goethe bewunderten, war Shakespeare: „Shakespeare wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in kolossalischer Größe; „... und dann belebte er sie alle mit dem Hauch seines Geistes, er redet aus allen und man erkennt ihre Verwandtschaft“¹⁾. Menschen zu schaffen wie Shakespeare, das war das prometheische Verlangen der Dichter der Sturm- und Drangzeit.

Schillers Jugendgedichte.

Melancholie an Laura; Hymne an den Unendlichen. Schillers Anthologie mit den Gedichten seiner Jugend entstand im Kampfe. Schon die äußere Einkleidung verrät die Gemütsverfassung des Dichters. Tod und Verlöschen werden betont. Die Widmung lautet: „Meinem Prinzipal dem Tod zugeschrieben . . .“ Und neben den düsteren mit Nachdruck aufgetragenen Farben, dem Schwelgen in krassen Dissonanzen kommt ein grausiger Humor zur Geltung. Die Töne, die Schiller anschlägt, sind nicht im vollen Sinn seine eigenen; die Lehrmeister des jungen Dichters leuchten deutlich hindurch, besonders Klopstock und Bürger. Unter seinen Dramen stehen die Gedichte der Anthologie den „Räubern“ am nächsten. Liebe und Tod sind die Töne, die immer und immer wieder erklingen, beide sind die großen Weltgesetze und treibenden Kräfte des Menschlichen. Der Zug Schillers zum Gedanklichen, in der Antithese zugespitzt, kommt hier deutlich zum Ausdruck. Die Liebe ist nicht ergreifendes oder erschütterndes Erlebnis, sondern ein Ausfluß des Schicksals. Schiller singt nicht

¹⁾ Goethe, zum Shakespeares Tag, vgl. auch Dichtung u. Wahrheit III. Teil, 15. Buch.

naiv von ihr, sondern er besingt sie als Weltkraft. Sie erzeugt das kosmische Geschehen, sie bindet den Lauf der Gestirne, und sie bedingt die Anziehung der Geschlechter.

Die Melancholie an Laura zeigt Schillers lyrisch-gedankliche Empfindungsweise besonders voll. Auf der Antithese Liebe und Tod ruht das Gedicht. In vollem Glanz erscheint Lauras körperliche Schönheit; die Blüte aber ist untergraben, sie trägt schon den Tod in sich. Die Nelken, die so süßen Duft spenden, saugen ihre Kraft aus dem Grabe eines Menschen, auf dem sie stehen; dann aber enteilt der Blick ins Weltall, die Planeten sind die Zeugen des Werdens und Sterbens. Der Tod fordert schwere Zinsen für die eine kurze Spanne Zeit geliebene Schönheit und zerbläst das Lächeln. Der Augenblick dämmt auf, da Laura nicht mehr lieben und nicht mehr liebenswürdig sein wird. Noch aber steht der Dichter wie eine Eiche, und kühn durchs Weltall steuern die Gedanken. Doch der Kelch, aus dem er trinkt, ist vergiftet. Unglücklich die, die Götterfunken aus dem Staub schlagen wollen; auch die Leistung des Genies steht auf demselben schwankenden Boden des Vergehens und der Verwesung. Trotzdem weist er die Tränen zurück, und er malt sich das Bild des Sterbens im höchsten Augenblick des Lebens: „Wie der Vorhang an der Trauerbühne, Niederrauschend bei der schönsten Szene, fliehn die Schatten — und noch schweigend horcht das Haus“. Wie in den Räubern zeigt sich auch in dieser Ode der junge Mediziner, der gern die grellen Bilder aus seinem Spezialgebiet nimmt. Je stärker der Geruch der Verwesung und Vernichtung ist, desto mehr befriedigt das Gedicht seine pathetische und schwermütige Seele. Mit unverkennbarem Wohlgefühl ergeht sich Schiller in den Bildern des Schaurigen, aber auch des Erhabenen. Wahrheit und Rhetorik, Grübeleien und Pose sind in solchen Jugenddichtungen Schillers gemischt. Er war kein reiner Lyriker, und wo er die lyrische Form wählt, brechen die andersgearteten Formen seines Dichtertums gewaltsam durch. Der Denker und der dramatische Rhetor zeigen sich deutlich in diesen Werken des jugendlich zerrissenen, schwermütigen und leidenden, aber auch bewußt den Effekt suchenden Dichtergemüts. Der Theatraliker wird deutlich sichtbar; den eigenen Ton hat er noch nicht gefunden, aber trotz der Unreife ist der Kern seines Wesens in den Stücken der Anthologie enthalten. Er kann nicht verweilen bei der sinnvollen, gemütlösenden Begebenheit; was er empfindet und kündet,

spannt er ein in die Gedanken und in weite Fernen, ohne die ihm die Kunst ihren Sinn verlöre. Der reife Schiller hat einen edeln und dauernden Vergleich mit der lyrischen Form zu schließen vermocht, der Unvergängliches ermöglichte: das gedankenvolle philosophische Gedicht, das im Gewand der Schönheit die Wahrheit kündet, und die epische Erzählung mit den großen Begebenheiten und Schicksalen des Menschen; dies sind diejenigen Gedichte, die wir als Schillers Balladen zu bezeichnen gewohnt sind. Was der reife Dichter zu sagen hat, das liegt schon in den Werken des 21 jährigen beschlossen, von denen eigentlich keines zu voller, den Zeiten trotgender Lebendigkeit gediehen ist, die aber den Zugang öffnen zu den Anfängen eines großen Menschen.

Die „Hymne an den Unendlichen“ ist eines der dichterisch reinsten Stücke der Anthologie. Das Vorbild Klopstocks ist unverkennbar. Die Größe Gottes wird gepriesen, der große Gegenstand also, dem Schiller seine frühe und späte Kunst geweiht hat. Neben den großen Gedanken stehen hier die großen, wuchtigen Bilder, die den mächtigen Gestalter ahnen lassen.

Klopstock war die erste lyrisch gehobene Dichterpersönlichkeit, die den großen Stil zu Ehren brachte und die hochrauschende hymnische Dichtung ins Leben rief. Goethe und Schiller nahmen sie auf; Goethe war es vergönnt, die Vollendung zu gewinnen, aber auch Schiller kam über Klopstock hinaus; trotz allen Überschwangs des pathetischen Gefühls und des Gedanklichen tritt die Zuwendung zum plastisch geschauten Bild deutlich zu Tage.

5. Goethe; Elysium, Werther. Die Empfindsamkeit.

Das Wort empfindsam ist aus dem englischen sentimental von Lessing übersetzt; Bedeutung und Inhalt ist gezeichnet im englischen Roman, insbesondere dem Richardsons, bei dem gesteigerte Empfindung und ein weichliches Tugendideal hervorstechende Kennzeichen sind. In Deutschland ist diese literarische Einwirkung genährt durch den Pietismus, der als Unterströmung neben dem Aufklärungsgeist einherlief. Sehr stark mußten diese Erscheinungen gefördert werden durch den Einfluß Rousseaus, besonders seiner nouvelle Heloise. So ist die Empfindsamkeit in ihrer breiten Wirkung auf die Gemüter eine Teilerscheinung der allgemeinen Sehnsucht nach Freiheit der Seele aus Gebundenheit und aus der Gefühlsleere des Rokokoästhetes.

Empfindsamkeit ist jedoch nicht gleichbedeutend mit Gefühl, sondern sie spricht sich aus in einer erhöhten, einseitigenZuspitzung des Gefühls- und Gemütslebens, die sich schließlich hemmungslos den seelischen Eindrücken hingibt. Aber nicht nur weiche Charaktere, von Natur Schwermütige, Enttäuschte und die Frauen verfielen der Empfindsamkeit, auch starke Persönlichkeiten, wie Merck, Herder, Goethe.

Die Epidemie der Empfindsamkeit war allgemein verbreitet; für uns von Bedeutung ist die Rolle, die sie im Darmstädter Freundeskreis Goethes gespielt hatte. Die hervorstechenden Personen dieses Kreises sind die „große Landgräfin“ Karoline, nach Friedrichs des Großen Wort: „femina sexu, ingenio vir“, Karoline Gluckland, damals die Braut Herders, Leuchsenring, Merck, Herder, Goethe. Starke Einfluß hatte Lavaters Physiognomik auf diesen Kreis, der sich für das Seelenleben und für die Ergründung der Charaktere besonders interessierte. Im Zusammenhang damit blühte die Silhouetten-schneiderei, eine Mode der Zeit, an der sich auch Goethe beteiligte.

Begriff der schönen Seele. Ursprünglich ein Begriff der Mystik (ein frommes, gottergebenes Gemüt) wird er von Rousseau umgedeutet; die schöne Seele (*belle âme*) ist erfüllt von Empfindung für Tugend und alles Schöne. Daraus entwickelte sich in Deutschland ein verstiegener Freundschafts- und Seelenkultus. Klopstock hatte durch seine Freundschaftsoden schon in dieser Richtung vorgearbeitet. Alles Geistige gewinnt erst Bedeutung durch die Anteilnahme des anderen; in den Gärten baut man Freundschaftstempel; der Briefverkehr erfährt einen ungeheuren Aufschwung, vielfach wird er fabrikmäßig betrieben.

Man lebte durch die Literatur und gab sich den Gestalten und dem Stoff sentimentaler Romane hin, deren gefeiertste Millers „Siegwart“, Sophie von La Roche's „Fräulein von Sternheim“ und Goethes „Werther“ waren.

Ganz im Sinne Rousseaus und Ossians wird die Natur empfunden, in ihr vermag sich die empfindsame Seele auszuleben. Gemeinsame Wald- und Wiesenwanderungen werden unternommen, die Mondlandschaft ist das eigentliche Element. Man glaubt im Elysium zu sein, aber glücklich sind die Empfindsamen nicht gewesen. Die Hypertrophie des Gefühlslebens rächte sich, das Wertherfieber und die Selbstmorde sind die letzten Folgen, ganz in Mercks Sinne: „es ist eine traurige Gabe, ein zu empfindsames Herz zu besitzen“.

Dieser darmstädtische Geist der Empfindsamkeit lebt in Goethes Gedicht „Elysium, an Uranien“ (Henriette von Roussillon), eine seiner Darmstädter Freundinnen. Das Gedicht ist, der Form nach an Klopstock erinnernd, völlig durchwebt von dem überspannt empfindsamen Ton dieser Schöngeisterei. Eine völlig andere Seite Goethes erklingt hier als in dem starkgeistigen Prometheus und anderen Gedichten dieser Richtung. Der erste Teil schildert die Begegnung mit den Seelenfreunden und -freundinnen, der zweite ist ein Sehnsuchtsbild des in Frankfurt weilenden Dichters nach der Welt, die ihm Elysium war, und alle Register sentimentaler Schöngeisterei werden gezogen, um die Seligkeit dieser überspannten Liebes- und Freundschaftsgefühle auf dem Hintergrund einer sentimentalisierten Natur gebührend zu besingen. Die Ausdrucksformen, die Ungleichung der Sprache an diese seltsame Empfinderei zeigt den Meister. Aber gleichzeitig hat er sich in der Satire „Pater Brey“ über diese Gefühlswelt lustig gemacht.

Werther. Aus solcher Umwelt sind die Stimmungen der Wertherzeit entstanden; und wenn auch Goethe im Werther weit über die Mode eines Jahrzehntes hinausgreift und ein alles bezwingendes, auch die stärksten Naturen, wie Napoleon I., bannendes Kunstwerk geschaffen hat, so wird uns doch der innere Zusammenhang erkennbar und das Geheimnis der Wirkung erklärt. Denn die Empfindsamkeit, wie sie der Darmstädter Kreis pflegte, war eine weit verbreitete Erscheinung der Zeit. Der Werther hat die Möglichkeiten, welche die sentimentale Zeitstimmung und Rousseau geschaffen hatten, auf die höchste Ausdrucksform gebracht. Und die überragende Größe des Werkes läßt den ganzen Chorus empfindsamer Literaturmache in Brief, Gedicht und Roman weit hinter sich.

Wie im Brennpunkt sammeln sich alle die Strahlen, die in dieser Zeitstimmung zu erkennen sind: Frühlingsstimmung, Vergöttlichung und Sentimentalisierung der Natur mit ihrer Gewalt über das menschliche Gemüt, das *taedium vitae* an dem ewigen Gleichklang des Daseins und seiner Langeweile, die Anklage gegen eine versteinerte Welt des Zeremoniells, dem die Gefühlswelt unterworfen worden war, Gefühlsverwirrung, Verzweiflung, Todesstimmung; höchste Steigerung des Gefühls der Heimatlosigkeit, der Verlassenheit, das Versinken ins Bodenlose, die unabwendbare Loslösung aus den Klammern, die den Menschen an die Welt zu fesseln vermögen, die Unmöglichkeit, sich mit den

menschtlichen Gegebenheiten auseinanderzusetzen, der schließliche Entschluß, die Welt zu verlassen, weil keine Lebensmöglichkeit mehr ist, das Zerbrechen der hohen Seele an dem ewig Gestrigen.

Der Gefühlsüberschwang des Zeitalters ist aus dem allzu Zarten, dem Lächerlichen herausgehoben in eine Sphäre, in der das Schicksal und die ehernen Kräfte des Chaos regieren; doch auch die Kleinigkeiten des sentimentalcn Gesellschaftsbetriebes sind nicht vergessen, blaßrote Schleifen, Ergüsse des Gefühls nach und bei der Lektüre, Tränen und Seufzer.

Es ist die Tragödie des Menschen, dessen Brust zu eng ist, um den Kampf und die Fülle der aufgewühlten Seelenkräfte zu beherbergen. „Was ist der Mensch, der gepriesene Halbgott?“

Die literarischen Zeitkräfte aber, Homer, Ossian und Klopstock sind in einer unerhört lebendigen Weise eingeführt, die Stimmung beherrschend; der sonnige Anfang liegt im Zeichen Homers, das bittere Ende ist von Ossian umdüstert, und Frühling, Gewitter, Natur mit Klopstock empfunden. Alles in allem die ganze Rousseausche Orgel in brausender Volltönigkeit.

Daneben die Szenen behaglichen Bürgerlebens, von Goethe immer geliebt, selbst die rauhe Welt des Götz wird durch sie gemildert und traulich gemacht. Die Szene mit dem Kanarienvogel, das Schmieren der Butterbrote legen Zeugnis davon ab.

Das große Vorbild ist Rousseaus nouvelle Héloïse in der Gefühls- und Gedankenwelt, wie in der äußeren Form des Briefromans. Aber Werther enthält noch mehr, nämlich Goethe, den Bildner: eine Fülle menschlicher Charaktere, ins wirkliche Leben gesetzt und klar und deutlich dargestellt in ausgeglichenen künstlerischen Bildern in diesem Gewoge der Unruhe.

Genährt ist dieses Werk durch das eigene Erlebnis: Die Seelengeschichte des Dichters, Lotte Buff und Maximiliane Larocke und die schmerzlichen Folgen der Beziehungen zu ihnen, der Tod des jungen Jerusalem, eigene Seelenzerrüttung und Selbstmordgedanken.

Es ist nicht die einfache, unglückliche und exaltierte Liebe, die tragisch endet, in der Romanhize glühend gemacht, wie die platten gegnerischen Kritiker und die oberflächlich Begeisterten wähten, sondern ein Weltepos, ein Schicksal, symbolisch für eine ganze Zeit und ihr Erleben: Die Qualen des einsamen und anders gearteten Menschen in einer Umwelt reiner Zweckbestimmtheit, dem es nicht möglich ist, die eigene Existenz festzuhalten, der abge-

schleudert wird, weil die Welt ihm den Raum zur Entfaltung versagt. Es ist die Tragödie des neuen Weltgefühls, das sich zu seinem Jahrhundert in Widerspruch setzt, aber nicht stark genug ist, eben dieses Jahrhundert zu bezwingen.

Die Aufnahme des Werther ist bekannt; das Werk übersprang die Grenzen der deutschen Sprache, drang hinaus und wurde europäisches Ereignis; schließlich malte sogar der Chinese Lotte und Werther auf Porzellan. Manche freilich blieben kühl und selbst feindlich: Lessing und Nicolai und die beunruhigten Hüter der Aufklärung.

Die Wirkung beschränkte sich nicht auf die Gefühls- und Denkweise („Wertherfieber“), auch die Außerlichkeiten wurden Mode. Der Umschwung in der Tracht war eine solche Folge: blauer Wertherfrack, gelbe Weste, Stulpenstiefel und die Hutmode à la Charlotte.

Werther wird besungen, nachgeahmt; Urnen werden seinem Gedenken geweiht. Die Wirkung auf Napoleon wurde schon gestreift, der Werther war der Gegenstand seiner Unterredung mit Goethe in Erfurt. Mit Götz und Werther wurde Goethe der führende Geist der Sturm- und Drangzeit.

6. Sturm- und Drangzeit.

Die Sturm- und Drangzeit ist die große Gegenbewegung gegen die Aufklärung. Alle die Unterströmungen des Gefühls, die auch während der Herrschaft des Rationalismus und der Aufklärung nicht erstickt waren, sondern abseits weiterlebten, kamen jetzt, neu erstarkt durch Rousseau, Herder und eine Reihe anderer Geister, zum Vorschein, durchbrachen die Schranken der Vernunft und schäumten über. Gegen die Alleinherrschaft der Vernunft wurde jetzt die Lehre vom Genie und das Evangelium der Natur und Freiheit gesetzt. Klopstock war der erste Verkünder der Allgewalt des Gefühls gewesen, aber das Ende der Nüchternheit der Aufklärung hatte er trotz seiner großen Wirkung noch nicht bedeutet. Erst Herder war der Geist, der reich und kräftig genug war, den stolzen Bau der Aufklärung zu erschüttern, besonders deshalb, weil er in Goethe einen Schüler und Bundesgenossen gewann, der den Zeitgenossen das Neue im dichterischen Gebilde schenkte, vor allem in seinem Werther.

Gleichzeitig erfolgte eine Abkehr vom Fremden, insbesondere von den Franzosen; ein tiefes Verlangen nach nationaler Eigenart

gewann Boden. Herders Blätter „Von deutscher Art und Kunst“ mit Goethes begeisterten Worten über die deutsche Baukunst, Goethes Götz, aber auch das Wirken und Wollen des Göttinger Hains, der Klopstocks vaterländische Begeisterung aufnahm, sind Zeichen dieser Geistesrichtung. Eine Fülle der Ideen ergriff die Jugend seiner Zeit, von manchen wurden phantastische Pläne gehegt für eine grundsätzliche Umformung der Gesellschaft. Auch hier war Klopstock vorangegangen. Herder gefiel sich in der Rolle des künftigen Gesetzgebers, Schiller wollte Minister werden, um seine weitfliegenden Pläne zu verwirklichen. Goethe hat dieses Ziel allein erreicht, aber in einer Form, die weit von den ausschweifenden Jugendträumen entfernt war. Für den Tatendrang der Generation hatte das altgewordene römische Reich keinen Raum, und so tobte er sich im Reiche der Dichtung aus. Der Widerwille gegen „das tintenleckende Säkulum“ war ein allgemein lebendiges Gefühl geworden, und Schiller hat besonders die glückliche Gabe besessen, die treffende Formulierung der Sturm- und Drangtendenzen zu finden. Die Räuber sind daran übertoll. Auch im Götz und Werther rauscht vernehmlich die Sehnsucht nach Befreiung von dem Zwang der Konvention und der Annatur. Gemeinsam ist den Stürmern und Drängern der Ruf nach der Anerkennung der Leidenschaft und der ewigen unverlierbaren Rechte der Persönlichkeit. Man strebte danach, ein Originalgenie zu sein und verwechselte nicht selten Freiheit und Fessellosigkeit. Sonderbare Auswüchse waren die Folgen und gaben den Gegnern Stoff zu ihrer Kritik. Besonders der Vegetarianer Christoph Kaufmann war die volle Karikatur der Geniezeit und des Zuges zur Natur. Mit nackter Brust und langem Haar predigt er, im Lande umherziehend, als „Spürhund Gottes“ und wird schließlich als Schwindler entlarvt. Auch unter den Stürmern und Drängern selbst hat sich die Satire gegen die Übertreibung geregt. Insbesondere hat Goethe über die empfindsame Überschwänglichkeit und die Verirrungen der Rückkehr zur Natur die Schale der Satire ausgegossen („Satyros“).

Den unreifen Jugenddünkel verspotteten die Gegner wie Lichtenberg und Nicolai; Wieland sah im Treiben der Geniezeit den Untergang der Dichtung hereinbrechen. Dafür nahmen die Stürmer und Dränger ihn wieder aufs Korn, am glücklichsten Goethe in seiner Satire „Götter, Helden und Wieland“, die Wieland für seine Verbürgerlichung des Heroischen am Zeug flüchte,

weil er Herakles als einen „stattlichen Mann mittlerer Größe“ geschildert hatte.

Die Geniezeit reicht von Herders Auftreten 1767 bis Schillers „Don Carlos“ 1787. Der Name Sturm und Drang ist einem Drama des Dichters Klinger entnommen und erst später zur Bezeichnung jener Zeit geworden.

Die Anregungen des Auslands waren sehr bedeutend gewesen, im ganzen aber bedeutet die Dichtung dieser Epoche ein Aufleuchten deutscher Eigenart. Rousseaus Ideen waren mächtige Antriebe, die englische Literatur war durch Shakespeares wirksam geworden, wissenschaftliche Untersuchungen in England über Homer hatten den Begriff des originalen Schöpfungstums gefunden; in Deutschland wurde er durch Herder ausgeprägt. Ossians Gesänge hatten den Durst nach Schwelgen im Gefühl befriedigt; seine Stimmungsmacht war ungeheuer, obwohl die Lieder eine literarische Fälschung waren. Percys Sammlung alter Balladen hat nachhaltig Herder beeinflusst, und die Entwicklung der deutschen Ballade ist durch die englische stark berührt.

Die ursprüngliche Kraft war auf den Schild erhoben worden im Gegensatz zur nachgeahmten, die vom Vorbild der Alten nicht loskam. Die Erneuerung der Dichtung sollte durch die Rückkehr zu ihren Quellen bewirkt werden, und das hieß Rückkehr zur Natur; denn auch die antike Dichtung stammte aus der Natur, und das machte ihre unvergängliche Kraft und Schönheit aus. „Je weniger wir die berühmten Alten kopieren, um desto mehr werden wir ihnen ähnlich sein“ (Young).

Hatte die reine Kunstdichtung in einer idealen Welt geschwebt, so sollte jetzt durch die Dichtung unmittelbar in das Leben eingegriffen werden. Das Drama besonders sollte nicht nur um seiner ästhetischen Wirkung willen und zur moralischen Unterweisung da sein, sondern der Ausdruck dessen werden, was Zeit und Menschen im Innersten bewegte. Der Ruf nach Natur, nach Fessellosigkeit, hatte auch die ungebundene Rede als dramatische Sprache gewählt. Sie war eingeführt durch Lessing, unterstützt durch die Prosaübersetzung Shakespeares, hinter der der Vers des Originals vergessen wurde.

Die Probleme, die die Sturm- und Drangdichtung beherrschen, quellen aus dem Unterschied der Stände, aus den tragischen Folgen hemmender Standesvorurteile (Schiller, Kabale und Liebe), der vielbehandelten Frage der Strafe für Kindesmord (Wagner,

Kindsmörderin; Goethe, Faust) und aus dem Druck althergebrachter Gebundenheit (Götz, Werther, Räuber), aus dem Recht der Gedankenfreiheit (Don Carlos) und dem der genialen Persönlichkeit (Prometheus). Lessing stand erschreckt vor der Nachfolge Shakespeares, die schließlich die Grundfesten des Dramas, die er gesichert glaubte, zu zerstören schien. In der Tat hatten sich nicht wenige in der Freiheit und Sprengung jeder Bindung übernommen; Goethe und Schiller haben auch im Toben der Leidenschaft und des alle Dämme überschwemmenden Gefühls das Maß in sich getragen; bei ihnen ist auch der gärende Umsturz jener Tage zum Kunstwerk geläutert worden. Andere hochstrebende und hochbegabte Künstlernaturen, wie Klinger und Lenz, haben den Weg zur ewig menschlichen Gültigkeit nicht gefunden.

Der Lehrgang, dritter Jahrgang (Oberprima).

I. Das klassische Zeitalter; die Antike in der deutschen Dichtung und Bildung¹⁾.

1. Goethe.

Die Antike, in allen Zeitaltern der Kultur der germanischen und romanischen Völker wirksam, tritt in Deutschland im 18. Jahrhundert immer mehr als bestimmender Faktor in die Erscheinung, indem sich gleichzeitig ihr Bild rundet und mit Leben füllt von der Bewunderung des Einzelwerks an bis zum leuchtenden als Ideal gepriesenen Gesamtbild. Durch Winckelmann und Lessing war den antiken Kunst- und Dichtwerken die Bedeutung von allgültigen Vorbildern zuerkannt worden und damit die Aufgabe, den Aufstieg des deutschen Kunstschaffens in der Nachahmung antiker Vollendung zu ermöglichen, in neue Bahnen zu lenken und einer neuen Blüte entgegen zu führen.

Herder hatte über Lessing hinaus die Antike als ein geschlossenes, einheitliches Ganzes gesehen, das auf den besonderen historischen Grundlagen ihrer Weltauffassung, ihrer Sitten, ihrer Religion, kurz den besonderen gesamten Daseinsbedingungen erwachsen war; er sah die Antike historisch, und das schloß ihre bedingungslose, kanonische Geltung aus.

¹⁾ Für die Einbeziehung von Dichtung und Wahrheit vgl. S. 81.

In der klassischen Zeit unserer Dichtungen haben Goethe und Schiller auf der Höhe ihres Schaffens in der Antike ihren Leitstern zunächst ganz in Lessings Sinne gesehen, aber ihre Schöpferkraft hat sie vor den Gefahren eines rein antikisierenden Epigonentums bewahrt. Die entscheidenden Ausgangspunkte auf dem Weg, den jetzt die deutsche Bildung und Dichtung betrat, waren Goethes italienische Reise und die griechischen und philosophischen Studien Schillers.

Goethes italienische Reise.

Voraussetzungen.

Die italienische Reise des Vaters und dessen Wunsch, in den geistigen Bildungsweg des Sohnes eine Reise nach Italien einzugliedern, die Prospekte von Rom und Italien im Elternhause, die frühe Vertrautheit mit griechischer Dichtung und griechischem Wesen, die Kultursehnsucht des Zeitalters, die er aufs tiefste empfand, und die nicht zuletzt im deutschen Romfahrtum ihren klassischen Ausdruck fand, sind die Voraussetzungen, die Goethe schon 1775 und 1779 nach Italien führen wollten. Die tiefe Wandlung Goethes in Weimar, seine Gefühlsverfassung in dieser Zeit und die äußeren Wirrungen, in die er geraten war, steigern diese Sehnsucht aufs äußerste und finden den ergreifenden Ausdruck in den Liedern Mignons des Jahres 1783—1785. Goethe und Winckelmann suchten Italien, wie die Renaissance das Altertum gesucht hat.

Die Reise bis Rom. In Trient spürt Goethe den ersten Hauch des Südens, von Verona ab fühlt er sich heimisch und geborgen; Pseudonym und italienische Tracht (vgl. Tischbeins Gemälde) sollen ihm die Welt, die er verlassen hat, fernhalten und die engste Verbindung mit dem Land, das er betreten und jetzt als seine Heimat ansieht, ermöglichen. Die antiken Ruinen in Verona, die Bauten des Palladio in den oberitalienischen Städten, die Gemälde des Mantegna und der venezianischen Maler, die Landschaft und das Volk mit seinem Gesang, die Grazie der italienischen Komödie sind die großen Eindrücke, die ihn jetzt bestürmen. Palladio ist ihm der Künstler, der die Enge des Lebens im Kunstwerk überwindet, und in dieser Lebensstimmung fühlt er sich ihm tief verwandt. Und endlich betritt er Rom; Colosseum, Raffael, Michelangelo heben sich aus dem Meer von Eindrücken heraus, die nun die erste Sehnsucht der Seele stillen.

Die griechische Welt. Die Reise nach Süden und Sizilien versetzt ihn in die griechische Welt, er steht den Trümmern Großgriechenlands gegenüber, die mit ihrem Zauber und ihrer edlen Schönheit die Wandlung seiner Kunst und seines Geistes, die in den letzten Jahren sich angebahnt hatte, mächtig fördern. Sizilien, Trinakria, das ist ihm die homerische Welt: Heroisches und Bukolik, Meer und Volk und der klare heitere Himmel Homers, der ihn begleitete und ihm leuchtete seit dem großen Erwachen des vom Rokokogeschmack freigewordenen Genius. Von neuem von Homer begeistert, dichtet er an der Tragödie „Nausikaa“; er selbst sieht sich als göttlichen Dulder, der fern der Heimat das Land der Phäaken findet. Homer hatte aufgehört, eine Dichtung zu sein, er war ihm jetzt Natur und Wirklichkeit. Nausikaa blieb Fragment, erst ein Jahrzehnt später, in Hermann und Dorothea, offenbart sich Goethe als der größte Homeride.

Der zweite römische Aufenthalt. Diese Zeit ist die entscheidendste für Goethes Wandlung in Italien. Seine Wiedergeburt wurde ihm in Rom zuteil, und Rom ist ihm die hohe Schule der Welt, in der er sich geläutert fühlt. Im Reichthum dessen, was ihm lieb und wert ist, lebt er; die Kunst wird ihm zur zweiten Natur. Fernab liegt Sturm und Drang, Shakespeare und das Straßburger Münster, Ossian und Rousseaus revolutionärer Geist. Herkules Farnese, Apollo von Belvedere, Medusa Rondanini, Venus von Medici, Zeus von Otricoli, Juno Ludovisi sind seine Götter geworden. Größe, und Wahrheit verkörpern sie ihm, sie sind keine Lügen oder Spiele, in Stein gehauen. Und von der klassischen Kunst der Renaissance steht nun Raffael über allen andern, auch Michelangelo, der anfangs gleich gewertet wurde, tritt hinter jenem zurück — edle Einfalt und stille Größe.

Hier lebt er auch im Kreise einer Reihe gleichgesinnter Geister, zu denen die Malerin Angelika Kaufmann, der Kunstgelehrte Meyer und der Altertumsforscher Moritz gehörten, die auf Goethes Kunstanschauungen großen Einfluß ausübten; zu Tischbein, dessen Goethebildnis den Maler unsterblich machte, erkalteten später die Beziehungen. Für Goethe ist diese Zeit ein einziger harmonischer Zusammenklang von Freiheit, Kunst, Geselligkeit und Liebe auf dem Hintergrund der großen Vergangenheit von Land und Volk.

So steht der Abschied von Rom, von der Zeit des höchsten Glückes, unter dem Zeichen der Elegie Ovids von der traurigen Nacht, „*quae mihi supremum tempus in Urbe fuit*“.

Art und Aufnahme des Werkes. Goethe hat die Beschreibung seiner Reise erst 1814—1817 abgefaßt unter Benutzung von Tagebüchern und Briefen; der zweite Teil ist durch Einschüßel verschiedener Art, von denen das Glanzstück die Beschreibung des römischen Karnevals ist, in seiner Einheitlichkeit gestört. Die Aufnahme des Werkes in Deutschland war verschieden: der Geschichtsschreiber der römischen Geschichte, Niebuhr, fällt das harte Urtheil, Goethe habe für bildende Kunst keinen Sinn besessen; dagegen trat W. von Humboldt in vollem Maße dafür ein, er traf sich mit Goethe in der Begeisterung für die Größe und Erhabenheit Roms. Seit dem Erscheinen des Werkes ist eine unabsehbare Zahl von Deutschen jeglichen Berufes, insonderheit Dichter und bildende Künstler auf Goethes Spuren nach und in Italien gewandert.

Es ist keine Reisebeschreibung im üblichen Sinne, um Land und Leute zu schildern, sondern das Bekenntnis eines großen Menschen aus den besonderen Kulturverhältnissen seines Zeitalters heraus. Es ist ein Stück seiner Autobiographie, zwar nicht der künstlerisch vollendetste, aber der für das Werden Goethes entscheidendste Teil.

Die Bedeutung der italienischen Reise. Die Blütezeit des Geistes in der Menschheitsgeschichte erscheint eng verbunden mit der Fülle und Weite des Lebens. Das Zeitalter des Perikles, des Augustus, die deutsche Kaiserzeit, die Zeit der Elisabeth, das *siècle de Louis XIV.* sind auch Blüteepochen des Geistes gewesen, haben dadurch überhaupt erst weltgeschichtlichen Sinn und höchste Rundung bekommen. Anders im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Zwar war auf dem Hintergrund der Zeit Friedrichs des Großen manche edle Blüte getrieben worden, wie Lessings Minna von Barnhelm, aber sonst konnten doch die traurigen Verhältnisse des Reiches nicht der Nährboden für eine große Kultur sein.

Goethe war das Los noch ungewöhnlich günstig gefallen, aber der Patriziersohn aus Frankfurt hat doch in seiner Vaterstadt die Enge empfunden, und die neuen Verhältnisse in Weimar, so klein sie waren, erschienen ihm als eine Befreiung, bis er auch hier mit bitterer Enttäuschung sah, daß er wo anders den Boden für die Ent-

faltung seiner Persönlichkeit und seines Werkes sich suchen mußte, und das war eben Athen und Rom. Hier war Schönheit und Größe zugleich, die ihm die Thüringer Idylle nicht gewährte; hier war die große Fülle, mit der er die Kunst seines Genius nähren konnte. Die große Seele brauchte zu ihrer Entfaltung den großen Gegenstand, nachdem die große Wirkung, die von Rousseau, Ossian, Shakespeare ausging, verbraucht war. Die einzige Möglichkeit aber, die Antike zu gewinnen, war Rom und Italien. Deshalb ist seine Italiensfahrt keine Studien- oder Bildungsreise, sondern die Ergreifung einer Welt, ohne die das Leben und Schaffen des Künstlers nicht mehr möglich war.

Die Kunst der Alten aber hatte einen andern Sinn als das Thema des Sturms und Drangs; dort war nicht der individuelle Fall und die Natur verkörpert, sondern der Typus, das ewig Menschliche und der große Stil, Maß, Regel, Begrenzung und Vollendung der Form. Der Stil ist die Einheit der Gestaltung, unerschütterlich gefügt über dem Wechsel des Individuellen; er entstammt nicht der Subjektivität des Künstlers, sondern er ist das Formgepräge der Kulturepoche. Und mit diesem Stil fügt sich unsere klassische Epoche in den Reigen der großen geistigen Kulturen.

Unter solchem Gesichtswinkel sind seine Kunsturteile zu verstehen, die in ihrer Einseitigkeit nicht die unseren sein können. Und doch steht Goethe weit über der leblosen klassizistischen Ästhetik vieler Zeitgenossen, z. B. des Anton Raffael Mengs, denen die Einsicht geschwunden war, daß große Kunst großen Lebens bedürfe, um gedeihen zu können; deren letzte Folge mußte die bloße Kabinettsmalerei sein, die Kunst der idealisierten Natur. Sie sahen den eigentlichen Zweck der Kunst darin, die Stümperei der Natur zu verbessern und zu veredeln; dem gegenüber war das beziehungslose Spiel des Rokoko, das man verachtete, von lebendiger Kraft.

In Fragen der Ästhetik konnte sich Goethe gegen den bezwingenden Bann Winkelmanns nicht behaupten, und so deckt auch Goethe mit seiner Autorität den Hellenismus in der bildenden Kunst Carstens und Thorwaldsens als das letzte, was es zu erreichen galt. Für Goethe war nunmehr Kunst griechische Plastik und Raffael. Besonders einseitig erscheint sein Begriff der Malerei; sie schafft nicht aus der Farbe, sondern die Farbe ist die sekundäre Zutat plastisch-körperlicher Gestaltung.

Gotik, Frührenaissance und Barock werden von ihm auch in ihren größten Schöpfungen abgelehnt, während umgekehrt Minderwertiges, wenn es nur den Forderungen der klassizistischen Ästhetik entsprach, bei ihm Beifall fand. Daher rührt das ablehnende Urtheil Niebuhrs.

Das Wesentliche ist die Wirkung auf Goethes eigene Dichtung; was er in Italien erfahren, das lebt in Iphigenie, Tasso, Wilhelm Meister, Hermann und Dorothea, Faust.

Goethes antikisirendes Kunstwollen ist häufig als Verirrung betrachtet worden, die den Weg von Sturm und Drang zur Romantik verschüttet habe, und Werke, wie die Achilleis und die leblosen Machwerke der Epigonen könnten dieser Auffassung recht geben. Aber der hohe Stil der Meisterwerke Goethes und Schillers, aus diesem Born genährt, werden für immer das echte Schöpfungsthum dieser Geistesrichtung bezeugen. Jede große Kunst vollendet sich in Schönheit, Größe, Maß, Klarheit und Ruhe, und so auch die frühe Dichtung der beiden Stürmer und Dränger in der klassischen Kunst der Deutschen, die der Genius der Antike berührt und beschattet hat.

Weimar¹⁾.

Weimar bedeutete für Goethe den Beginn einer neuen Epoche seines Lebens. Die ersten Jahre seines dortigen Aufenthalts zeigen ihn in steter Wandlung; kein Wunder also, daß seine Werke jener Zeit zum großen Theil Fragmente sind, und die Werke, die ausreiften, haben später eine andere Gestalt erhalten, so Iphigenie und Tasso. Seinem eigenen Bekenntnis nach sind diese Jahre Lehrjahre gewesen.

Weimar ist schon vor seiner Blütezeit in der klassischen Epoche ein Heimatsitz der Musen gewesen. Am Anfang des 18. Jahrhunderts wirkte Joh. Seb. Bach einige Jahre dort, und wie an anderen fürstlichen Höfen hatte man auch hier den Ehrgeiz, eine Gemäldegalerie zu schaffen.

Besonderen Aufschwung nahm das geistige Leben der Residenz unter der Herzogin Amalia, einer Nichte Friedrichs des Großen. Sie hatte ein starkes Bedürfnis nach geistiger Durchdringung des Lebens und hat das Schloß zu einem geistigen Mittelpunkt gemacht. In jener Zeit vollzog sich die Wandlung vom Rokoko zum Klassizismus in Geschmack und Kunst, der durch

¹⁾ Hier wäre gegebenenfalls „Egmont“ einzugliedern.

Windelmanns mächtige Wirkung gefördert worden war. Zum Erzieher ihrer Söhne berief die Herzogin Wieland, dessen Erziehungsroman „Der goldne Spiegel“ sie die Überzeugung gewinnen ließ, daß Wieland der rechte Mann sei. Von den großen Dichtern Weimars gehört Wieland zu Amalia, Goethe zum Herzog Karl August, ihrem Sohn; zwei Zeitalter verkörpern sich darin in Kultur und Geistesrichtung. Wielands weltmännische Art, der das Wissen in gefällige und gesellige Form umgoß, war ganz nach Amalias Herzen. Seine leichtbeschwingte Sprache voll Anmut und Flüssigkeit konnte den literarischen Spiegel liefern für die freiere Geselligkeit, deren Geschmack im idyllisch-heiteren Sing- und Schäferspiel sich besonders glücklich verkörpert hat.

Anna Amalia hatte ein feines Gefühl für geistigen Wert und Unwert, und sie verstand, die Menschen, die sie brauchte, zu finden und an sich zu fesseln. In diesem Sinne sagt Goethe von ihr: „Sie gefiel sich im Umgang geistreicher Personen und freute sich, Verhältnisse dieser Art anzuknüpfen, zu erhalten und nützlich zu machen: es ist kein bedeutender Name von Weimar ausgegangen, der nicht in ihrem Kreise früher oder später gewirkt hätte.“

Allerdings bezog sich die große weimarische Kultur ausschließlich auf Hof und Schloß; wir glauben es gerne, wenn Lauthard¹⁾ sich darüber wundert, daß die Bauern im Weimarischen keine Spuren des dort herrschenden Geistes erkennen ließen. Und Frau von Staël²⁾ trifft später den Kern: „Weimar n'est pas une petite ville, mais un grand château“.

1775 trat Karl August die Regierung an; eine seiner ersten Taten war die Berufung Goethes. Wieland war seit 1772 dort, 1776 folgte Herder, etwa zehn Jahre später begann Schiller dort festen Fuß zu fassen.

Die Kavaliere Knebel, Einsiedel und Sedendorff waren geistvolle Dilettanten, den Künsten ergeben, Vertreter eines Menschentypus, der die höfische Kultur des 18. Jahrhunderts zu einem großen Teil geschaffen hat. So war Knebel einer der Mitarbeiter am Göttinger Musenalmanach, Einsiedel dichtete lustige Knittelverse und Operetten für das Liebhabertheater und war ein leidenschaftlicher Musiker. Sedendorff war gleichfalls Theaterdichter, er übersetzte aus fremden Sprachen und hat als Komponist der Unterhaltung des Hofes gedient.

¹⁾ Magister Lauthard, sein Leben und seine Schicksale von ihm selbst beschrieben.

²⁾ De l'Allemagne.

Bertuch war einer der sonderbarsten menschlichen Erscheinungen des Weimariſchen Kreiſes. Er war Sekretär des Herzogs und ein eifriger Unternehmer, errichtete Fabriken, verlegte Bücher, gab Zeitschriften heraus, ſpekulierte mit Grundſtücken und — überſetzte den Don Quixote. Die erſte weimariſche Zeit Goethes, die ſogenannte „Weimariſche Geniezeit“, iſt das anziehendſte und reinſte Bild höfiſcher Geſelligkeit, das wir in Deutſchland kennen. Nur die großen Muſenhöfe der italieniſchen Renaissance ſind vergleichbar. Literatur, Muſik, bildende Kunſt ſchließen ſich zuſammen zum Dienſt für die edle Geſelligkeit dieſes Hofes. Maskenzüge, allegoriſche Feſtſpiele, Liebhaberbühne, auf der der Herzog ſelbſt und Goethe mitſpielten, gemeinſame Kunſtſtudien und Skizzierübungen ſind die Formen, in denen ſich der geſellige Dilettantismus auslebte.

In den erſten Jahren nach Goethes Eintritt in Weimar herrſcht der Genie- und Naturkultus, wie er gerade, beflügelt von Rouſſeaus Schriften, die Gemüter erfüllte: ſtatt der höfiſchen Kavalierracht zieht man den Wertherfraß an, man lebt in der Natur und nächtigt unter freiem Himmel; im brauſenden Jugendrausch wurden verwegene Ritte, nächtlicher Eislauf, wilde Jagden, feſtlicher Tanz in den Bauernſchenken und große Gelage allein für würdige Vergnügungen gehalten, die allerdings in ſchroffem Gegenſatz zu der ſchäferlichen Naturschwärmerei des Roſoſtoſtanden. Solches Treiben, im Mittelpunkt der Herzog und Goethe, hat weit über Weimar hinaus Beſremden und Entrüſtung hervorgerufen. Der Bruch zwiſchen Klopſtock und Goethe erfolgte im Anſchluß an eine väterliche Ermahnung Klopſtocks, Goethe möge für ſein Teil dafür ſorgen, daß dieſes ausſchweifende Treiben des Hofes und des Herzogs ein Ende nähme¹⁾.

Das wilde Treiben iſt nach und nach verſtummt; geblieben ſind als bleibendes Denkmal jener Naturbegeiſterung die weimariſchen Parkanlagen nach engliſchem Muſter.

„Ilmenau“ zeigt uns die Lebensſtimmung Goethes in dieſer Zeit und faßt in enger Zuſammendrängung eine Fülle der Begebenheiten, Geſtalten, Hoffnungen und Taten. Der Herzog iſt hier geſchildert, ihm gilt das Gedicht, und dann erkennen wir die Gefühle und Bande, die Goethe mit dem Fürſten verbinden. Der Herzog war ein kraftvoller, überſchäumender, unruhiger Geiſt, der

¹⁾ Briefe Klopſtocks vom 8. Mai 76 und 29. Auguſt 76. Brief Goethes vom 21. Mai 76.

gewaltsam über die Grenzen hinauszustreben schien, die ihm bei aller Freiheit gezogen waren. Wir sind in Ilmenau, als die Bergwerke auf Betreiben Goethes wieder in Gang gebracht wurden; ein Werk fürsorgender Regententätigkeit, wie es der fürstliche Aufklärungsidealismus des 18. Jahrhunderts sich zum Ziel gesetzt hatte, war in dem anmutigen Thal geschaffen worden, das vor wenigen Jahren die feste brausender Jagdlust gesehen hatte. Eine Vision steigt vor des Dichters Auge auf, er sieht im Geiste das Bild aus jener Zeit mit ihrem kraftgenialischen Treiben, die fröhlichen Genossen der Jugendfreude. Er sieht auch sich selbst, ohne sich zurecht finden zu können, denn alles hat sich seit jener Zeit verwandelt. Aber gleich blieb die Freundschaft, die in jenen versunkenen Tagen den einsamen Wächter vor der Hütte mit dem Schlafenden verband. Die nächtliche Vision verschwindet und weicht dem hellen Tag, die gärende Sturm- und Drangzeit ist überwunden. Maß und Beherrschung leiten das Leben. Die Selbstbesinnung, die über Goethe gekommen war, ist der Grundton dieser Dichtung und ihre besänftigende und läuternde Wirkung auf seinen fürstlichen Freund. In einen Augenblick hat Goethe Vergangenheit und Gegenwart gebannt. Die Epochen der Weimarschen Zeit und die eigene Wandlung treten in diesem Gedichte in einem Bilde vor unser Auge.

Der eigentliche Tummelplatz des höfischen Kunstsinnes war aber die Liebhaberbühne, die auszuheilen hatte, weil das Weimarsche Theater abgebrannt war. Oft wurde im Freien gespielt, in den Parks der Lustschlösser; das Repertoire der Bühne war unterschiedlich an Wert, auch Goethe hat vieles nur für den Augenblick der Unterhaltung geschrieben; das Burleske und Verbfomische, wie das geistig und künstlerisch Höchste hat diese Liebhaberbühne aufgeführt. Die Krone war die Prosa-Iphigenie, die aus den seelischen Beziehungen, die Goethe mit dem Herzog und der Frau von Stein verband, ihre innerste Kraft erhalten hat. Eine der Besetzungen zeigt schlagend, wie dieses Werk aufzufassen war, nicht als „Bearbeitung“ der Iphigenie des Euripides, mit der sie außer den Personennamen und der äußeren Handlung nichts Gemeinsames hat, sondern als die innigste dichterische Gestaltung eines Lebens und seines Schicksals: Iphigenie — Corona Schröter, Orestes — Goethe, Pylades — Karl August, Thoas — Knebel.

Iphigenie.

Iphigenie ist zunächst eine der tiefen Bekenntnisdichtungen, die sich später zu einem der reinsten Dichtwerke auswuchs. Die seelischen Erschütterungen Goethes in der ersten Weimarer Zeit und die Wandlung seines Innern sind die Quellen dieser Dichtung, für die Goethe das Drama des Euripides zum Gefäß nahm. Das war nur möglich, wenn eine völlige Umformung der Fabel und der Charaktere vor sich ging.

Im antiken Drama handelt es sich um die Entführung des verfolgten Orestes, von dem die Götter eine große Tat verlangen, die Entführung des Kultbildes der Artemis. Eine spannende Handlung wird bei Euripides aufgebaut, die Lösung erfolgt durch das Eingreifen der Athena, die hier aber nicht in unserem äußerlichen Sinne als *deus ex machina* erscheint, sondern einen göttlichen Befehl erteilt, der mit dem ganzen religiösen Urgrund des alten Dramas innerlich verknüpft ist. Besonders scharf ist der Gegensatz von Griechen und Barbaren gezeichnet, und die Überlistung der Barbaren durch bedenkliche Mittel ist in keiner Weise sittlich anstößig, sondern selbstverständlich. Iphigenie opfert allerdings mit Widerstreben die Fremden, die in das barbarische Land verschlagen werden, aber ihre eigenen Feinde möchte sie gerne töten. Thoas weicht dem Willen der gebietenden Gottheit, nicht einer inneren Umwandlung.

Aus diesem wenigen folgt schon die grundsätzliche Verschiedenheit zwischen Euripides und Goethe. Aber die Vorstellung, daß Goethe das Drama des Euripides veredelt und erhöht, den Stoff vertieft habe, ist schief. Vielmehr handelt es sich um grundverschiedene Dinge, die aus ganz verschiedenen Ursachen entstanden sind und deshalb nur in stofflichen Zufälligkeiten gleich sein können. Von Euripides hat Goethe den Kern der Fabel, die Stichomythie, den einfachen Bau in voller Einheit des Orts, der Zeit, der Handlung, die geringe Personenzahl (auf der Szene handeln höchstens drei Figuren). Auch humane Züge, wie Iphigenies Wort, daß die Barbaren die Menschen mit Freuden opfern und die Schuld auf die Götter schieben, die solches nicht wollen, dann das Erhabene und feierliche im Ausdruck, die Sehnsucht nach Griechenland finden sich bei Euripides.

Bei Goethe ist die fromme Ergebenheit Iphigeniens und ihre Sehnsucht nach der Heimkehr beherrschend in den Vordergrund getreten gegenüber der Oresteshandlung, seiner Entführung und

Läuterung. Das Schwergewicht liegt in der Parzenliedszene. Der Eingangsmonolog zeigt die Gelassenheit Iphigeniens, die trotz allen Leides in ihrer gottvertrauenden Seele beschlossen liegt. Voll Hoffnung, die Ihren noch wiederzusehen, ersleht sie Errettung aus dem Leben im Barbarenlande, dem zweiten Tode. Ihre Sehnsucht nach dem Land der Griechen ist zugleich Goethes eigene Sehnsucht nach dem klassischen Lande aus einer immer dumpfer werdenden Enge. Jedes Wort ist gefüllt mit Goethes Qual und Sehnsucht. Aber bald wird der von stiller Trauer überschattete Friede gestört, und in schwerer Bedrängnis bittet sie die Göttin, ihre Hände vom Blut rein zu halten, im felsenfesten Glauben, daß das Schauerliche, das ihr droht, nicht Wahrheit werden kann. „Denn die Unsterblichen lieben der Menschen weitverbreitete gute Geschlechter.“ Als Orest ihr gegenübersteht, unerwartet, da dankt sie den Göttern für die Erfüllung, für die gesparten, weise zubereiteten Geschenke. Und selbst die schweren Erschütterungen durch die Erkennung des Orest vermögen den Glauben an die Güte der Götter nicht zu zertrümmern. Alles hat sie in deren Hand gelegt. Da kommt die Verzweiflung in der Parzenliedszene, fassungslos, am guten Ausgang und der Lösung des düsteren Fluches verzweifelnd, wird sie an ihrem Glauben irre. Der Aufschrei ihrer gequälten Seele entläßt sich in die Worte: „Rettet mich und rettet euer Bild in meiner Seele.“ Und nun folgt das geheimnisvolle, düstere Lied vom Übermut und der Willkür der Götter.

Die Kraft der Wahrheit bricht siegreich durch, aber es ist noch ungewiß, ob sie Opfer oder Erlösung bringt. Da kommt die Lösung (V, 3). Iphigenie hat die Kraft zur Wahrheit gefunden, und alle Schatten verblaffen schließlich vor ihr. Viel hatte sie gefordert, der rohe Skythe soll die Stimme der Wahrheit und Menschlichkeit hören, die Atreus, der Grieche, nicht vernahm; doch beide, der König der Barbaren und der gehezte Enkel des Atreus vernehmen sie und gehorchen ihr.

Orestes, bei Euripides im Vordergrund des Handelns, ist im Werk Goethes der Ausdruck der Stimmungen und Erregungen, unter denen Goethe in der ersten Weimariſchen Zeit stand. Er hat am meisten Lebensgeschichte und Geschick Goethes aufgenommen. Die Entführung, die Orestes erlebt, ist die Befreiung und Lösung von Spannungen des Gemüts, die Goethe bedrückten. Deshalb war die Rolle, die Orestes im alten Drama hatte, für

Goethe nicht brauchbar, eine völlige Umwandlung mußte erfolgen, die Orestes nicht zum Opfer eines außerhalb stehenden verfolgenden Schicksals und einer Götterkraft machte, sondern den Vorgang der Entführung zur seelischen Heilung umgestaltete. Der alte Orestes wehrt sich gegen den Fluch; mit aller Anspannung des Willens sucht er seiner Wirkung zu begegnen und sein Ende herbeizuführen; bei Goethe erfolgt die Reinigung durch die sittlichen Kräfte der Wahrheit, der Ergebung und Menschlichkeit. Orestes Tat ist geschehen, jetzt ist die Frage, wie er seine Seele aus den Verwicklungen rettet, in die er verstrickt wird. Iphigenie führt durch die Wirkung ihrer Persönlichkeit die innere Wandlung herbei. Der Wahnsinn, der die Folge der entsetzlichen Verkettungen ist, löst sich, die Macht der Erinnyen erlischt. Die tiefe Sehnsucht nach Frieden ist der Punkt, in dem Goethe und Orest sich am engsten berühren; auch sonst hat Goethe diesen Ton in jener Zeit vernehmlich erklingen lassen (An den Mond, Wanderes Nachtlieb).

Die besänftigende Wirkung der Iphigenie auf Orestes hat Goethe durch Frau von Stein erfahren. Aber Iphigenie ist nicht Frau von Stein und Orest nicht einfach Goethe, sie sind keine Decknamen oder Mäntel und Masken für eine zeitliche Beziehung. Sie sind Bilder, in denen Goethe sein eigenes Erleben wieder-
spiegelte, Bilder, die nicht minder lebensvoll sind, wenn sie losgelöst von ihrem Schöpfer und seinem Schicksal betrachtet werden. Goethe war noch erfüllt von Sturm und Drang nach Weimar gekommen, und der jüngere Herzog riß ihn von neuem in diesen Strudel hinein. Nur langsam klärte sich die dumpfe Lebenswirrnis, und Frau von Stein war die Persönlichkeit, der er für die Aufrichtung seines „irren Laufes“ zu danken hatte. Wie weit Goethe dabei das Bild dieser Frau erhöht („idealisiert“) hat, ist gleichgültig; entscheidend ist allein, wie Goethe es sah und fühlte, und das eben zeigt uns die Begegnung Iphigeniens und Orests in seinem Werk.

Deshalb mußte seine hellenische Welt ohne geschichtliche Farbe und Einzelwert bleiben, die Antike war lediglich ein besonders weiter Raum, der durch seine unmittelbare Geschichtslosigkeit fähig war, die tiefe Gefühlswelt eines reichen Geistes aufzunehmen und zu beherbergen. Eine historisch richtig gesehene Antike hätte mit Notwendigkeit das Goethische Seelendrama sprengen müssen. „Ich schrieb meine Iphigenie aus einem

Studium der griechischen Sachen, das unzulänglich war. Wenn es erschöpfend gewesen wäre, so wäre das Stück ungeschrieben geblieben¹⁾." Mit Goethes innerer Wandlung in Weimar übte jetzt auch das Griechentum eine andere Wirkung auf ihn. In der Jugend war ihm Prometheus das Symbol; Wielands Rokokogriechentum hatte er in kräftiger Satire angegriffen, der dithyrambische Schwung Pindars, kurz das Dionysische überwog die ruhige Klarheit, für die freilich auch schon in jener Zeit Goethes Sinn offen war (Homer). Jetzt war Gelassenheit, Ruhe und Abgeklärtheit ihm der große Inhalt des Griechentums geworden, und aus dieser veränderten Gesinnung heraus hat Goethe seine Iphigenie geschaffen und sich der antiken Menschlichkeit verwandt gefühlt.

Die Iphigenie war in ihrer ersten Gestalt in ungebundener Rede geschrieben und wurde in dieser Form von dem Liebhabers-theater des Hofes aufgeführt. Was der Sinn dieser hoheitsvollen Dichtung gewesen, das Bekenntnis und die Huldigung, hat jeder damals empfunden. Erst einige Jahre später hat Goethe sein Drama in Verse umgeschrieben; die letzte Vollendung hat es in Italien gefunden; man sieht ihr das „mittägige Klima“ an, wie Goethe es wünschte. In dieser Form lebt uns das Werk. In Weimar aber hat man diese Umformung kühl aufgenommen; dort hatte die Iphigenie als Bekenntnis ihre Wirkung geübt, und die neue Gestalt schien dies durch einen dichten Schleier verhüllt zu haben.

Goethe selbst stand seinem Werke später fremd gegenüber; seltsam mutet uns der Austausch zwischen Goethe und Schiller über die Theaterbearbeitung (1802 an²⁾). 1827 hat Goethe den Besuch der Aufführung in Weimar abgelehnt. „Es ist mir unmöglich hineinzugehen. Was soll mir die Erinnerung der Tage, wo ich das alles fühlte, dachte und schrieb.“

Uns ist Iphigenie vor allem das große Vermächtnis der Humanität der klassischen Epoche; es entstand zur selben Zeit, wie die beiden andern im Zeichen der Humanität stehenden Dramen „Nathan“ und „Don Carlos“. Diese Tatsache ist das eindrucksvollste Gleichnis für den gemeinsamen Geist, der die drei großen Dichter beseelte.

1) Riemer, Mitteilungen über Goethe S. 331. 20. Juli 1811.

2) Goethe-Schiller, Briefwechsel 19. 20. u. 22. Jan. 1802.

Torquato Tasso.

Wie Iphigenie wurzelt auch der Tasso in der ersten Weimarer Zeit und zeigt nicht minder stark, was Goethe damals im Innersten bewegte. Und wie in der Iphigenie, ist es wieder ein historischer Raum, der das Bekenntnis des Dichters und seine Welt aufgenommen hat. „Trotz der vielen historischen Beziehungen, die hier eingewoben sind, ist auch dieses Drama ein Seelendrama, keine historische Darstellung. Die Pflege der Wissenschaften und Künste, der Ehrgeiz der Fürsten und Städte, die großen Geister und Künstler Italiens zu gewinnen, sind Züge der Renaissance. „Das hat Italien so groß gemacht, daß jeder Nachbar mit dem andern streitet, die Bessern zu besitzen, zu benützen... Und wer der Dichtkunst Stimme nicht vernimmt, ist ein Barbar, er sei auch, wer er sei.“ Petrarca und Ariost, dessen Art und Kunst im Tasso unübertrefflich geschildert wird (I, 4), haben in Ferrara bleibende Erinnerung hinterlassen. Aber alle Städte hat schließlich Rom überflügelt, das die größten Künstler in seinen Dienst stellte. Eht renaissancemäßig verbindet sich mit der Neigung für die Kunst die Ruhmsucht und der Wunsch, durch Geistiges den Glanz des Daseins zu erhöhen. Die Frauen zeigen gleichfalls den Hang zur Kunst und humanistischen Wissenschaft, die Prinzessin nennt sich Schülerin des Plato. Ganz besonders ist das pastorale Idyll von Beltruardo aus dem Geiste der Renaissance heraus empfunden. Prachtige feste, verklärt durch den letzten Schimmer der Ritterzeit, bilden die Mittelpunkte der höfischen Geselligkeit. Aber auch manches politische Schlaglicht fällt in das Treiben dieses Musenhofes hinein: Die Schwierigkeiten der kleinen Staaten, die stetige Wachsamkeit zum Zweck der Selbsterhaltung sind bezeichnende Züge der Renaissance. Ein lebendiges Bild vom Treiben in Rom wird uns gleichfalls vor Augen geführt. Trotz solcher reicher Zeitbeziehungen aber bleibt das Historische durchaus dienendes Glied des Ganzen. Ferrara ist Weimar, nicht im Sinne einer bloßen Maske; beide Städte mit ihrem Leben des 16. und 18. Jahrhunderts durchdringen sich, aber auf Weimar liegt der Schwerpunkt. Tasso selbst ist nicht der historische Dichter des „Befreiten Jerusalem“, aber auch nicht einfach Goethe. Es ist ein Künstlerschicksal, dessen größeren Teil freilich Goethe selbst erlebt hat. Goethes Tasso ist das Künstlerdrama schlechthin und hat diese Gattung im 19. Jahrhundert mächtig beeinflusst. Die Seele des Künstlers, ja das Gemüt überhaupt rennt zusammen

mit der harten Wirklichkeit, und in tragischer Resignation endet das Drama, über dessen Lösung eine Einigung in der gegenwärtigen Auffassung noch nicht erzielt ist. Dieser Zwiespalt durchzieht die Dichtung von der ersten nur leichten Trübung der idyllischen Heiterkeit bis zum tragischen Schluß. Dramatisch ist er gestellt auf Antonio, den erfahrenen, klaren, lebenssicheren Weltmann und den in eine ideale Welt geflüchteten Dichter. Antonio hält von Tassos Tun und Träumen nicht viel; ihm gelten Taten mehr als schöne Träume, und es ist ihm ärgerlich, daß die Kränze der Dichtung so leicht „im Spazierengehn“ zu erlangen sind.

Beide aber sollen zusammengebracht werden, und in diesem Sinne wünscht die Prinzessin, daß Tasso die Freundschaft des weltgewandten Staatsmanns suchen soll, und der erfahrene Herzog verlangt vom Staatsmann die Wiederherstellung des so jäh gestörten Friedens.

Die Katastrophe kommt durch Tassos Maßlosigkeit; er verzehrt sich Freundschaft, Glück und Liebe, aber nur in den anderen sieht er die Urheber seines Unglücks; sie verfolgen ihn und wollen ihm die Möglichkeit des Lebens rauben. Antonios Persönlichkeit schwankt außerordentlich im Urtheil der Erklärer. Meist erscheint er als der kalte Realist, ein glatter, niedrig denkender Höfling; dafür sind ihm aber doch von Goethe zu viel tiefe und edle Züge gegeben, und es geht nicht an, in ihm einfach die Verkörperung der Widersacher zu sehen, die sich am Hof zu Weimar gegen Goethe erhoben hatten. Er lebt in der Welt der geordneten Wirklichkeit; die greifbaren Dinge sind ihm die Gegenstände, mit denen er sich auseinanderzusetzen hat. Tasso aber verkennet die Schranken, die auch dem erleuchtetsten Geist gezogen sind. Der Dichter, im Reiche der Phantasie der Meister, muß mit den irdischen Bedingtheiten paktieren. Das war die Lebenslehre, die Goethe in Weimar empfangen hat, und sie war grundverschieden von der des Werther. Dort hat die Welt unrecht, im Tasso recht. Aber wenn auch das Reich dieser Welt im Tasso anerkannt wird, so ist doch die Selbstherrlichkeit der Kunst nicht angetastet:

„Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.“

Und wenn alle Tröstungen versagen, leuchtet immer noch rein der Genius der Kunst.

„Erlaubt ist, was gefällt“, fordert die begehrlische Leidenschaft des Dichters; „erlaubt ist, was sich ziemt“, tönt die Stimme der

Entsagung. Alfons aber, alle mit Wohlwollen und tiefem Verständnis umfassend, schlägt die Brücke über die klaffenden Widersprüche. Zwanglos ergeben sich die zahlreichen Fäden zwischen der dichterischen Gestaltenwelt in Ferrara und zwischen Goethes Umwelt in Weimar. Auch dort ein wohlwollender, edler Fürst von humaner Gesinnung und ein Hof, der die Musen gerufen hatte, und wie im Tasso glüht eine Dichterliebe, die an der Wirklichkeit ihre Grenzen findet. Die Spannung zwischen Hof und Dichter, sein Ringen um die Anerkennung hat Goethe reichlich und schmerzlich erfahren. Die Prinzessin, als dichterische Gestalt aus einem Guß, trägt Züge der Frau von Stein und der Herzogin Luise. Auch zu Antonio und der Gräfin mag Goethe seine Modelle in Weimar gehabt haben, doch sind die Beziehungen zu locker und ohne innere, den Kern des Werkes berührende Grundlagen.

Was gemeint war, verstand in Weimar jeder, so gut wie in der Iphigenie. Goethe selbst überwand den Zwiespalt, an dem Tasso scheiterte; Dichter, Staatsmann, Weltmann hat er in sich zu verschmelzen gewußt.

Die Dichtung entstand in ihren ersten Teilen 1781, wurde aber erst nach der italienischen Reise 1789 vollendet. Innerer Anlaß und künstlerische Form verbinden diese Dichtung mit Iphigenie. Beide zusammen enthalten Goethes Leben und Wandlung in seiner ersten Weimarschen Zeit. Gleichzeitig deutet Tasso aber auch über diese Zeit hinaus. Als Goethe Frankfurt verlassen hatte, da erschien ihm die hochgesinnte geistige Welt des Hofes und der herzoglichen Residenz als Weite gegenüber dem „Druck von Giebeln und Dächern, . . . der Straßen quetschender Enge“. Aber bald sah er doch auch die Grenzen dieses Lebenskreises; ein großes Wirken war ihm, nüchtern besehen, versagt, und so strebte er den sichtbaren Zeichen der großen antiken Welt und der geistigen Freiheit zu.

„Ein edler Mensch kann einem engen Kreise
Nicht seine Bildung danken, Vaterland
Und Welt muß auf ihn wirken.“

Hermann und Dorothea.

Hermann und Dorothea ist die reinste Frucht der Wandlung Goethes in Italien; Iphigenie und Tasso waren vorher entstanden und bekamen nur ihre letzte Gestalt durch Italien. Hermann und Dorothea aber, in der Zeit von Goethes Freundschaft mit Schiller

verfaßt, lebt ganz aus dem Geist und den Anschauungen, die sich durch Italien gefestigt und geformt hatten. Nach Schiller war das Werk der Gipfel von Goethes Schaffen und der deutschen Dichtung überhaupt, und Wilhelm von Humboldt hat gerade dieses Werk geliebt und gepriesen. Der Erfolg war groß, auch im Ausland; es wurde bald in mehrere Sprachen übersetzt. Die Gründe waren verschiedene. Schiller und Humboldt erschien es als die Rechtfertigung ihres hellenischen Kunstglaubens; das breite Publikum wurde ergriffen von dem Stoff, der das eigene enge Dasein in bedeutungsvoller Form widerspiegelte.

Homer ist der Schutzgeist dieser Dichtung; als Homeride hat sich Goethe gefühlt, und hier ist ihm unter diesem Führer die reinste Kunstschöpfung gelungen. Von Jugend auf hat Homer Goethe begleitet; die erste große Wirkung erfuhr Goethe in der Straßburger Zeit. In schwerer Arbeit hat er sich das Original angeeignet, und innige Vertrautheit war der Lohn des harten Mühens. Weit über die Wirkung Shakespeares ging die des Homer, schon deshalb, weil sie dauernd war. Das reichste deutsche Künstlerleben hat er begleitet und in wesentlichen Zügen sogar bedingt. Damit ist das ehrfürchtige, fast demütige Verhältnis Goethes zu Homer, der ihm der Inbegriff der Kunst überhaupt geworden war, gegeben. Einen großen Schatz von Wendungen, Motiven, Gestalten aus Homer hat sich Goethe zu eigen gemacht.

Schon für Klopstocks religiös biblisches Epos war Homer von Einfluß gewesen; die entscheidende Kanonisierung des homerischen Epos erfolgt durch Lessing im Laokoon; der für einheitlich und organisch gehaltene Charakter der Epen Homers hat zusammen mit der alles überstrahlenden Klarheit und Bildlichkeit dieses Werturteil hervorgerufen. Bei Herder, Schiller, Goethe kommen noch andere Gründe hinzu. Zwischen Lessing und ihnen stand Rousseau; er hatte den Glauben an die Vollkommenheit in einer ursprünglichen Welt erweckt, und so erschien jetzt Homer als der stärkste Repräsentant eines edlen Menschentums vor der Zersetzung durch den Gang der Geschichte. Zugleich sah man in ihm den natürlichen, künstlerisch vollkommenen und naiven Darsteller solchen ungebrochenen Menschentums. Auch die Auffassung der Romantik vom schöpferischen Volksgeist liegt in dieser Richtung und schien durch Homer bestätigt. Das historisch Bedingte, ästhetisch Ungleiche auch an diesem großen Werk, die bewußte Kunst hatte man noch nicht erkannt.

Die italienische Reise hat Goethes Verehrung Homers noch gesteigert. In Sizilien sah er sich mitten in die homerische Welt versetzt und genoß das zur Wirklichkeit gewordene Leben der Odyssee in vollen Zügen. Mit dem Wandel der allgemeinen Kunstanschauungen Goethes wandelte sich auch seine Anschauung von Homer. Er ist nicht mehr nur gestaltete Natur und naiver Organismus, sondern der höchste klassische Maßstab für alle Zeiten. Diese Auffassung wird immer fester und kristallisiert sich im Verkehr mit Schiller zum unerschütterlichen Dogma.

Ganz im Sinne der großen Dichter unternahm es W. von Humboldt in seiner Abhandlung über Hermann und Dorothea, das Wesen epischer Dichtung festzulegen. Die damals gewonnenen Grundsätze haben die Auffassung des 19. Jahrhunderts über diesen Gegenstand bestimmt und haben auch auf das scheinbar verwandte Gebiet des Romans übergegriffen. Danach ist das Kennzeichen epischer Vollendung zunächst der geschlossene Kreis des Wirklichen. Das Ziel des epischen Dichters ist die Vergegenständlichung eines Weltbildes, dann das Zurücktreten des Dichters hinter sein Werk, der parteilos und alles beschauend seine Gestaltenwelt in voller Anschaulichkeit aus sich herausstellt. Mehr als jede andere Gattung sei das Epos im höchsten Sinne eine gegenständliche Dichtung; in selbständigem Leben lösen sich die epischen Bilder von ihrem Erzeuger los.

Auch Goethes und Schillers Briefwechsel enthält mannigfaltige Erörterungen über das Epos, besonders über einzelne technische Fragen. Der grundsätzliche Unterschied zwischen Epos und Drama ist darin zu sehen, daß im Epos die Handlung als vergangen, im Drama als gegenwärtig dargestellt wird.

Hermann und Dorothea ist in der Zeit entstanden, in der solche ästhetische Fragen erörtert wurden, und so ist das Werk nicht wie die früheren großen Schöpfungen Goethes aus dem Erleben in erster Linie gekommen, sondern zu einem großen Teil aus bewußt schaffendem Kunstverstand. Es stecken Begegnungen darin, die Goethe hatte, Erlebnisse mannigfacher Art, wie z. B. die Flüchtlingszüge, die er während der Campagne in Frankreich Gelegenheit hatte zu sehen; manche realistischen Züge begegnen uns, wie die umgefallenen Wagen und zerbrochenen Räder. Die französische Revolution steht greifbar im Hintergrund. Das Kleinbürgermilieu war Goethe aus sicherer Anschauung vertraut; Voß hatte es gerade in die Literatur gebracht in seiner „Luise“.

Goethes Werk übertrifft das Vossens aber bei weitem. Die „Luise“ bleibt in der Spießbürgerlichkeit stecken, die kleine und enge Stoffwelt bleibt klein; Goethe hat sie groß gemacht. Aus der Idylle der deutschen Kleinstadt wurde bei ihm ein tiefes Werk mit allgemein menschlichem, die Zeiten überdauerndem Gehalt. Goethe hat dieses Werk besonders geliebt und für die Deutschen ist es Generationen lang ein Lieblingsbuch gewesen, denn es war die Verkörperung und Verherrlichung der Tugenden und des behaglichen Lebens deutscher bürgerlicher Kultur. Die Liebe und das Behagen, das Goethe diesem Werk gegenüber empfand, dringt aus jedem Vers hervor. Daß die Welt dieser Dichtung zugleich eng begrenzt und menschlich weit wurde, war eine Wirkung der italienischen Reise, die Goethe die Kraft verliehen hatte, auch die kleine Welt des Bürgers bedeutend und künstlerisch ausgereift zu gestalten.

Es war kein weltweites Epos, aber doch eine Idylle, in der reinsten epischer Stil gelungen war im Sinne des Vorbilds Homer. Eben diesen reinsten epischen Stil zu finden, hat Goethe sich bewußt bemüht. Die klaren Umrisse, die plastisch gesehenen Gestalten, der durchgearbeitete Aufbau, die mit unübertrefflicher Deutlichkeit gesehenen Bilder und Szenen, das selbständige Leben der Gestalten, das ist hier am vollkommensten in der deutschen Dichtung verkörpert worden. Die Schulung Goethes durch die bildende Kunst ist unverkennbar, man glaubt, alles vor sich zu sehen und mit Händen greifen zu können. Für den Illustrator z. B. gibt es keinen Zweifel darüber, welches die Szenen für ihn sind, und wie sie im einzelnen gegeben werden müssen.

Die Wirkung von Lessings Laokoon springt sofort in die Augen, die Beschreibungen sind vermieden und in Handlungen aufgelöst (der Gang der Mutter durch den Garten, das Anschirren der Rösse). Homerisch im einzelnen sind die Epitheta und zahlreiche Wendungen, auch die Apostrophe, z. B. „Aber du zauderdest noch . . . und sagtest“; dagegen hat Goethe die Gleichnisse, die Homer so breit auszumalen versteht, knapp gehalten. Auch Biblisches ist mit hineingeflossen, wie die Brunnenszene und das Wirken des Richters.

Die Darstellung des Typischen, des allgemein Menschlichen, die Abkehr vom Individuellen, vom besonderen Einzelfall schien Goethe das Wesen und Geheimnis der großen klassischen Kunst der Alten zu sein. In Hermann und Dorothea hat er diese Kunst-

auffassung ganz besonders streng zum Ausdruck gebracht. Hermann und Dorothea sind zwei ideale Menschen, deutsch empfunden und deutsch gestaltet trotz des fremden Gewandes, das auch Goethe nicht ganz bezwingen und unserem Geiste anverwandeln konnte. Den Zeitgenossen erschien die Verbindung des antiken Maßes und der deutschen Art in idealer Weise geglückt. Wir haben bei dieser Verwendung des heroischen Hexameters und der homerischen Stilmittel doch ein leichtes Gefühl des Unstimmigen. Aber die dadurch bedingte Eigentümlichkeit können wir in behaglicher Ironie genießen und lieben auch das, was uns heute archaisierende Zutat erscheint.

2. Schiller.

Schiller hatte im Don Carlos den entscheidenden Schritt aus seiner stürmischen Jugendzeit zu festen, sicheren Formen des Geistes und der Kunst getan. Statt bloßer Kritik erscheint jetzt das Ideal veredelter Menschlichkeit, der Humanität, die Sehnsucht nach Ruhe, nach Versöhnung und Klarheit. 1789 hatte er seine Professur in Jena angetreten, und damit war seine tiefe Beschäftigung mit der Geschichte verknüpft, die auch zu seinem künstlerischen Schicksal wurde. Goethe hat sich der Naturwissenschaft ergeben, Schiller der Geschichte. 1790—92 verfaßte Schiller seine Geschichte des Dreißigjährigen Krieges. Die Wirkung der geschichtlichen Studien lag jedoch nicht nur in der Auffindung eines großen Stoffbereichs, der unerschöpflich war an Gestalten, großen Begebenheiten und Motiven, sondern gleichzeitig hatte die Beschäftigung mit der Geschichte für ihn die Abkehr von der Geschichtsauffassung Rousseaus zur Folge. Der Zustand der menschlichen Vollkommenheit lag für Rousseau und für den jungen Schiller am Beginn der Geschichte, jetzt wird das Ideal der Humanität in der Zukunft erblickt, dessen Verwirklichung die Geschichte erstrebt. Diese grundsätzliche Umstellung scheidet Don Carlos scharf von den eigentlichen Jugendwerken, trotz der unverkennbaren Verwandtschaft in zahlreichen Zügen.

Neben der Geschichte aber haben die Griechen ihm zu leuchten begonnen und zu ihrem Teil die Wandlung herbeigeführt, die Wallenstein von den Räubern trennt. Die Homerübersetzung von Voß hatte ihm die griechische Welt erschlossen, die nun auch für ihn die Lösung aus Wirrnis und Unruhe herbeiführte.

Die Elegie von den Göttern Griechenlands zeigt deutlich die tiefe Einwirkung; das Gedicht verwickelte Schiller in eine lite-

rarische Fehde, die eine Folge der schroffen Gegenüberstellung von Christentum, moderner Welt und Wissenschaft einerseits und griechischem Heidentum anderseits war. Die schöne Welt der Griechen ist verschwunden und mit ihr das hohe Blütenalter der Natur; die Natur ist entgöttert, die Götter selbst kehrten zurück und nahmen alles Schöne mit sich fort. Aus sentimentalischem Geist, aus der Sehnsucht nach einem idealisierten Griechenland sind Töne und Bilder dieser Dichtung geboren. Der Künstler in Schiller empfindet den ungeheuren Verlust, der durch den Untergang des dichterischen Zeitalters der Griechen herbeigeführt wurde. Antike Auffassung und Durchdringung ist diesem Gedichte Schillers noch fremd, aber es ist das erste große Zeugnis, daß Schiller auf dem Wege war, der ihn über kurz oder lang mit Goethe zusammenführen mußte. Auch Schiller sucht durch den Umgang mit Homer seinen Stil, seine dichterische Ausdrucksweise zu läutern; das Ideal der griechischen Einfachheit, der stillen Einfalt und edlen Größe, die klassische Zucht und Vollkommenheit beginnt jetzt ihm zu leuchten. In dieser Zeit beschäftigte er sich neben Homer mit der griechischen Tragödie, deren ursprüngliche Größe sich ihm zu entgleiten beginnt. Die Vereinigung und Durchdringung von antiker Dichtung und Klarheit mit Geschichte und menschlicher Größe ist die Grundlage der großen Dramen Schillers.

Daneben wird eine andere geistige Kraft für Schiller bedeutsam, die Kantische Philosophie, die gerade in Schiller ihre gewaltige Lebenskraft offenbarte. In seiner Stellung zur Philosophie unterscheidet sich Schiller grundsätzlich von Goethe, der der systematischen Philosophie auswich, während Schiller in seinem ganzen Wesen durch die Philosophie entscheidend mitbestimmt war, so daß er in der Geschichte der Philosophie einen dauernden Platz sich errang. Dabei standen ihm die praktisch-sittlichen Fragen im Vordergrund; ihm ist es an der Hand der Wirkung Kants (Kritik der praktischen Vernunft) zunächst um die Sicherung der sittlichen Werte und Gesetze zu tun, deren ganze Strenge er von Kant übernimmt. Das Hauptwerk, das uns Schillers aus Kant herausgewachsene Gedankengänge zeigt, sind die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. Im Mittelpunkt steht für Schiller die Frage der künstlerischen Kultur, der Bedeutung der Kunst für die Geschichte der Menschheit. Dabei wandelt sich Schillers Auffassung zusehends und verlegt ihren Schwerpunkt von der sittlichen Erziehung auf die ästhetische. Wir erkennen den philosophierenden

Künstler, der sich über den Sinn seines Daseins und Wirkens Klarheit zu verschaffen sucht. Die Freiheitslehre Kants hatte ihn mächtig angezogen, die Lehre von der sittlichen Autonomie des Menschen, der sich selbst das Gesetz gibt und dadurch frei ist, allerdings ein strenges Gesetz, das die Bekämpfung und Niederzwingung entgegenstehender Neigungen verlangt. In dem Sieg der freigewählten Pflicht über die Neigung zeigt sich die sittliche Freiheit, die nach der sittlich vollendeten Persönlichkeit strebt, dem eigentlichen Ziele der menschlichen Entwicklung. Die unbedingte Unterwerfung der sinnlichen Natur des Menschen unter seine geistige übernahm Schiller von Kant in aller Strenge. In der Geschichte aber zeigt sich die Entwicklung von der Sinnlichkeit zur Sittlichkeit, und auf diesem Wege bedarf der Mensch einer Zwischenstufe, die Schiller seinem ganzen Denken gemäß in der ästhetischen Bildung sieht. Durch die ästhetische Veredlung der Sinne wird der Mensch reif, in das Reich der sittlichen Freiheit einzugehen. In den ästhetischen Briefen, die diesen Vorgang zeigen sollten, kommt Schiller im Gange der Untersuchung zu anderen Ergebnissen, als im ursprünglichen Plan vorgezeichnet waren, indem die ästhetische Welt mehr und mehr aus ihrer nur dienenden Stellung zur Selbstständigkeit herauswächst. Schiller sieht drei Stufen der Entwicklung der Menschheit, verkörpert im physischen, im ästhetischen, im moralischen Staat. Der ästhetische Staat aber, ursprünglich die Übergangsform zum moralischen, wird selbstständig, und in der Erziehung zum ästhetischen Leben gipfelt eigentlich die Untersuchung. Der ästhetische Zustand des Menschen ist der der interesselosen Betrachtung, der von den Bedingungen und Hemmungen des Sinnlichen sich frei gemacht hat und fähig ist, das sittliche Ideal zu verwirklichen. Dieser Zustand, der im Spieltrieb des Menschen seine Wurzel hat, erschien Schiller eben gerade dadurch die vollkommenste Entfaltung des Menschen darzustellen, weil in ihm weder die sinnliche, noch die sittliche Seite des Menschen einseitig herrscht. So kommt er zu dem Satz: „Der Mensch ist nur da wahrhaft Mensch, wo er spielt“. Die Schönheit und die Kunst stellen den Ausgleich zwischen der sinnlichen und der übersinnlichen Welt her. Dieser ästhetische Zustand ist nach Schiller nicht nur Wunschbild, er ist einmal gewesen im Leben und Sein der griechischen Götterwelt, und damit stand Schiller wiederum auf einem Boden, der ihn Goethe nahe bringen mußte. Der Weg war verschieden, Goethe kam zu den Griechen durch die Kunst und Dichtung der

Altan und durch Italien, Schiller durch Homer, die griechische Tragödie und die Konsequenz des Denkens. „Das Ideal und das Leben“ zeigt diese ästhetische Weltanschauung Schillers in gedanken-schwerer Dichtung, in klaren großen Bildern. „Frei von jeder Zeit-gewalt... Wandelt oben in des Lichtes fluren Göttlich unter Göttern die Gestalt... In der Unmut freiem Bund vereint, Ruhen hier die ausgesöhnten Triebe, Und verschwunden ist der Feind... Aber in den heitern Regionen, wo die reinen Formen wohnen, Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr“. Im Reich der Schönheit, der olympischen Götter, ist der Gegensatz von Sinnenglück und Seelenfrieden aufgehoben. Die Anspannung des Willens ist in Kants Sinn durchaus Inhalt des Lebens, wenn aber die Macht der Widerstände uns zu erdrücken droht, dann bleibt uns die Flucht ins Reich der Schönheit, und wir gewinnen eine Anschauung von dem Ziele, das zu erstreben ist. Die Werke der großen Kunst sind die sichtbaren Verkörperungen des menschlichen Ringens und seiner Erfüllung in der Gestalt. Die Qualen des Schöpfers hinterlassen keine Spuren in dem gewordenen und vollendeten Gebilde. Die Verklärung des Herakles ist das große Symbol für den strebenden Geist, der am Ende und Ziel seiner Bahn in das Reich der seligen Götter aufgenommen wird.

Im Spaziergang, der Krone der Gedankendichtungen Schillers, werden uns sinnvolle Lebensbilder vor Augen geführt, die uns den Menschen in seinem geschichtlichen Werden zeigen. Von der Natur und dem idyllisch freien Zustande gelangen wir in das Reich der beginnenden Kultur und in deren unendliche Mannigfaltigkeit: Vaterland, Bürgersinn, Ruhm, Handel, Wissenschaft. In eindrucksvollen Bildern sehen wir die Segnungen der Kultur, aber diese werden erkaufte durch gewaltige Opfer; die Einheit und Natürlichkeit des Daseins geht verloren, schließlich reißen auch die sittlichen und religiösen Bindungen. Das Bild der Zerstörung, des entfesselten Kampfes aller gegen alle tritt vor das schauernde Auge. In der Wut des Elends und Verbrechens sucht die Menschheit die verlorene Natur. Nach diesem Bilde des Entsetzens kehrt der Wanderer wieder in die reine Natur zurück. Die Kultur kann die Wunden, die sie schlug, auch wieder heilen. Die mit Geist beseele und durch die Kunst erhöhte Natur verbindet den modernen Kulturmenschen mit den Tagen Homers. Es ist der Weg des Menschen von der Natur über die Kultur und ihren Zwiespalt zu der neuen Einheit der vollendeten Bildung.

Schillers Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ ist „eigentlich ganz ein Zwiegespräch Schillers und Goethes“¹⁾. Deutlich sehen wir die beiden großen Ströme, die Schiller jetzt nähren, die griechische Welt und die Freundschaft mit Goethe. Zwei große Fragen bedrängen Schiller; er sucht sich klar zu werden, ob die Modernen noch echte große Dichter sein können, und er will die Frage klären, ob er sich Goethe gegenüber als Dichter behaupten kann. Schiller sieht zwei Grundformen dichterischen Schaffens; das Neue in seiner Schrift liegt darin, daß er nicht die äußeren Formen und Gattungen der Poesie klassifiziert und damit die Aufgabe der Poetik für erschöpft hält, wie das im 17. und noch im 18. Jahrhundert bis Lessing Brauch war, sondern daß er dem Problem von der Stellung des Dichters zur Wirklichkeit aus nähertritt. Die Poesie ist der Ausdruck eines bestimmten Lebensgefühls. Ein naives, natürliches Zeitalter muß eine andere Poesie hervorbringen, als eine zerrissene, der Natur und Wirklichkeit entfremdete Zeit. Mit tiefem Blick hat Schiller das Problem der Bildungspoesie überhaupt erkannt. Der Dichter ist entweder Natur, oder er wird sie suchen. Der erste ist der naive Dichter, der zweite der sentimentalische. Stellt also der naive Dichter die Wirklichkeit dar, so ist für den sentimentalischen die Darstellung des Ideals der gegebene Gegenstand. Dieses Ideal ist bestimmt durch Schillers Kulturphilosophie. Die verlorene Harmonie des modernen Menschen kommt in der sentimentalischen Dichtung zu dem ihr gemäßen Ausdruck in der Form der elegischen, satirischen, idyllischen Dichtung. Aus der verschiedenen Haltung des Dichters zu seinem Ideal ergibt sich die Art der Dichtung. Ist das verlorene Ideal als Ziel der Sehnsucht vorgestellt, dann entsteht die Elegie; in der Satire tritt der Kontrast zwischen Ideal und Wirklichkeit in die Erscheinung; im Idyll sind beide zur Deckung gebracht in einer erträumten Vorstellungswelt.

Solche Formulierungen, wie sie Schiller hier versucht, werden nie vollständig die Fülle der Erscheinungen zu umfassen vermögen, und irgendwo wird die Enge zum Vorschein kommen müssen. So hat Schiller in diesem Werk über das Wesen der Dichtung die tragische, wie die komische Kunst nicht unterbringen können. Die ernste und scherzende Satire sind nicht fähig, diese Äußerungsformen des dichterischen Genius aufzunehmen. Deshalb hat diese Schrift eine Anzahl großer Probleme ungelöst gelassen; da aber,

¹⁾ Kühnemann, Schiller.

wo sie schöpferisch in die Tiefe drang, hat sie außerordentlich gewirkt und Grundlagen der Poetik geschaffen, die auch heute nicht erschüttert sind. Die feinsinnige Charakteristik dichterischer Erscheinungen allein schon wäre ein großer Wurf, freilich ist da auch besonnene Kritik notwendig. Die Auffassung z. B. von Shakespeares Art ist nicht zu halten, und die Romantiker haben sie mit Recht bekämpft.

Die Braut von Messina.

Schillers „Braut von Messina“ ist der großartigste und wirkungsvollste Versuch, die griechische Tragödie in Form und Gehalt für die deutsche Bühne unmittelbar lebendig zu machen. Dazu gehört naturgemäß die Verwendung des Chors, den aber Schiller seiner antiken Bedeutung dadurch stark entkleidet hat, daß er ihn unmittelbar mit der Handlung verband und die strenge Trennungslinie verwischte, die bei Aeschylus und Sophokles zwischen Chor und Szene eingehalten wurde. Gleichzeitig aber ist der Chor auch betrachtender Zuschauer wie im antiken Drama, und diese Doppelstellung gibt seinem Wesen etwas fremdartiges. Als Gesamtheit ist der Chor aufgelöst, die einzelnen treten heraus, und insbesondere stehen sich die beiden Halbchöre handelnd und feindlich gegenüber; sie sind in die dramatische Spannung mit einbezogen. Der griechische Chor war Natur, er war durch die altüberlieferte Form des Kultus und des frühen Dramas gegeben, Schillers Chor ist Nachahmung und hat Zweck. Schiller sieht in ihm das Mittel, die gemeine Welt des Irdischen durch ihn wie durch eine Mauer vom hohen Spiel der Kunst abzugrenzen und dadurch jene feierliche Stimmung zu erzeugen, deren die tragische Kunst bedarf. Wie man auch Schillers Versuch beurteilen mag, daran ist nicht zu zweifeln, daß die Chorlieder selbst zu den edelsten Früchten deutscher pathetischer Lyrik gehören. Ein Hauch von bezwingender Größe durchweht sie; die großen Beziehungen des Menschen zu seiner Umwelt und sein Schicksal erklingen ergreifend aus ihnen. Was wir sehen und erleben, das fängt sich im lyrischen Strom der Chöre: die große Natur wird gepriesen und das sonnige Land, die Gefahren der Höhe und die Sicherheit der Tiefe des Lebens, Liebe, Jagd, Schiffahrt, die Segnungen des Friedens und die Ehre des Krieges. Eine Fülle von Schönheit wird in begeisterten Tönen über uns ausgegossen.

Neben dem Chor, der uns am stärksten an die antike Tragödie heranführt, ist auch sonst Charakter und Aufbau des griechischen

Dramas vorbildlich gewesen: Prolog, Epeisodion, Parodos (Einzugslied), Stasima (Zwischenaktsgefänge). Die Einteilung in Aufzüge und Auftritte, wie sie viele Ausgaben haben, ist nicht von Schiller, sondern erst 1869 in einem Theatermanuskript durchgeführt worden. Antik ist auch der Aufbau der Szene und deren Einfachheit (Halle des Königs, Garten, Zimmer des Palastes), ebenso wie der Ernst und die Feierlichkeit des Ganzen. Der geschichtlich reiche Stoff, sonst Rohstoff von Schillers hoher Kunst, wird hier einfachsten, elementaren Verhältnissen, wie sie auch dem griechischen Mythos eigentümlich sind.

Durch die Schicksalsidee wollte Schiller sein Werk mit der antiken Tragödie besonders innerlich verbinden, aber gerade hier ist er gescheitert. Sie ist zwar zum tragenden Grundmotiv geworden, konnte aber nicht zur Geltung kommen, weil ihr die Kraft des Mythos fehlte. Ein unermesslicher Scharfsinn ist in Bewegung gesetzt worden, um Schillers Schicksalsgedanken über den der Antike zu stellen. Man stellte Schillers Verinnerlichung der angeblich äußeren Form des antiken Dramas gegenüber. In Wahrheit aber liegt die Sache umgekehrt, und eine solche Verfehlung war nur möglich, weil man durch das Dogma von der tragischen Schuld geblendet war und beim tragischen Untergang auf „sittliche Befriedigung“ nicht verzichten wollte. Dadurch, daß Schiller den Schuldbegriff einführte und verhältnismäßig unerwartet am Schlusse des Dramas vernehmlich und deutlich formulierte, hat er die Folgerichtigkeit des Aufbaus zerstört und grell gezeigt, daß er mit dem antiken Schicksalsmotiv im Grunde nicht zurecht kommen konnte.

Ein Fürstenhaus ist dem Untergang geweiht durch unerbittliches Schicksal, aber gleichzeitig soll dieser Schicksalsverlauf menschlich motiviert werden durch die Verletzung des Gastrechts, die gewalttätige Tyrannei, den Brautraub und einen unerklärlichen Haß der beiden Königsöhne. Shakespeare und Sophokles sollten zusammengegossen werden, obgleich eine organische Verbindung von vornherein unmöglich war. So hat freilich das Schicksal an Rätselhaftigkeit und Unerklärlichem eingebüßt, aber dadurch nicht gewonnen, sondern es ist in die Sphäre bürgerlicher Ordnung hinabgestürzt als Symbol des Strafgerichts für schwere Untaten. So ist das Schicksal, das bei Sophokles der Atem der Welt ist, der unvergängliche Wille göttlicher Mächte, zu einem bloßen Kunstmittel ohne Eigenwert herabgedrückt. Und so kommt das felt-

same Zerrbild zustande, daß das Unheil seinen Lauf nimmt, nur weil im rechten Augenblick das rechte Wort nicht gesprochen wird, das jeder erwartet, und das nur deshalb nicht fallen darf, weil dem Dichter sonst das Konzept gestört würde¹⁾.

Auch Hebbel ist diesem Fehler erlegen, und es zeigt sich darin der Gluch jeder erkügelten Künstlichkeit, daß sie nicht imstande ist, so lückenlos zu arbeiten, daß sie nicht über oft recht plumpe Hindernisse, die dem Beschauer in die Augen springen, stürzte. Schiller benützte ein Motiv, das nur Sinn hat im Rahmen der tragischen Weltanschauung. Weil auf ihr sein Werk ruhte, deshalb konnte Sophokles nicht versagen, und weil Schiller sie nicht besaß, aber mit ihr schaltete, wie wenn sie als lebendige Kraft vorhanden wäre, deshalb mußte er irgendwie zu Fall kommen.

Schiller hat sich alle Voraussetzungen geschaffen, die er brauchte, er hat sich einen ursprünglichen, der menschlichen Durchdringung fähigen Stoff gewählt. Er hatte erkannt, daß die höchste tragische Kraft allein dem Mythos eigen ist und wollte so die mythische Tragödie wieder erwecken; aber die Handlung hat er nicht mythisch gestaltet, sondern geschichtlich; er kam so zu dem Mißgebilde mythischer Deutung irdischer Leidenschaften und Handlungen, und der Guß mußte mißlingen.

Schiller war selbst nicht unbedingt überzeugt von der Richtigkeit des Weges, den er eingeschlagen. Goethe gegenüber sprach er sich dahin aus, daß es doch eine mißliche Sache sei mit den griechischen Dingen auf dem deutschen Theater. Das Urteil der Zeitgenossen war geteilt. W. v. Humboldt bewunderte restlos, auch Jffland war überwältigt, und die ersten Aufführungen lösten einen Sturm der Begeisterung aus. Herder nannte es eine wunderliche fata Morgana, Karl August meinte, Schiller reite auf einem Steffenpferd. Die geschäftigen Nachahmer hielten sich an den Erfolg und produzierten zahlreiche antikisierende Nachahmungen mit Chor. Und die Stimme der Wissenschaft ist immer noch geteilt und schwankt zwischen „dem höchsten Werk reiner Kunst“²⁾ und dem „selbstsamem Amalgame einer sehr geistvollen, aber nichtsdesto-

¹⁾ So verrät Isabella Don Cesar den Aufenthaltsort der Schwester nicht, während Don Manuel unmittelbar darauf Auskunft erhält. Vgl. auch Wilamowitz-Moellendorf, Vorrede zur Übersetzung des König Odisus, wo der Schicksalsbegriff für die antike Tragödie abgelehnt wird. Soweit Schicksal als fatum aufgefaßt wird, wird man W. M. beipflichten müssen. Was W. M. als treibende Mächte im König Odisus ansieht, nennt man sonst im allgemeinen Schicksal.

²⁾ Scherer.

weniger gelehrt verkünstelten, einseitig philologischen Studie nach der Antike¹⁾). Schiller selbst hat es bei dem einen Versuch, mit Sophokles in die Schranke zu treten, bewenden lassen und kehrte zu seiner alten Kunstform zurück.

Sophokles, König Ödipus.

Schiller hat nicht nur die antike Tragödie im allgemeinen vor Augen gehabt, sondern im einzelnen sich besonders eng an Sophokles' „König Ödipus“ angeschlossen.

Die Fabel zeigt viele Parallelen: ein fluchbeladenes Geschlecht, das dem Untergang geweiht ist; das Schicksal erfüllt sich gerade dadurch, daß die Personen ihm zu entfliehen suchen; Orakel und Träume als Eingreifen des Übernatürlichen; unnatürliche Liebe, Verwandtenmord, Aussetzung der Kinder, durch die die Erfüllung des Orakels bewirkt werden soll und deren verborgene Rettung, Unkenntnis über die Abstammung, Teiresias und der Alte vom Berge als Kündler der Wahrheit, Verspottung der Weissagung durch Jokaste und Isabella, jäher Wechsel nach scheinbar günstiger Wendung (Tod des Polybos, Versöhnung der Brüder).

Was Schiller am meisten reizte, war die meisterhafte tragische Analyse²⁾), für die Sophokles' König Ödipus das vollkommenste Muster bis heute geblieben ist. Beim analytischen Drama liegt das entscheidende Geschehen vor dem Drama, das Drama selbst enthält nur die Katastrophe und die Lösung des Knotens. So ist der König Ödipus „gleichsam nur eine tragische Analyse. Alles ist schon da, es wird nur herausgewickelt“³⁾).

Wer dem „König Ödipus“ gerecht werden will, muß von jedem Gewicht der Schuld absehen. Im tragischen Sinne ist Ödipus schuldlos; alles, was man an Schuld hervorbrachte⁴⁾, sein Jähzorn, seine Ungerechtigkeit, sind die jäh ausflodernden Erregungen eines in höchster Spannung befindlichen edeln Menschen, die nur ein Spießbürger als Schuld verzollen kann, um damit das tragische Verhängnis zu motivieren. Das Unglück kam durch Aristoteles⁵⁾), der mit deutlichem Bezug auf den König Ödipus von den mittleren Charakteren spricht; Aristoteles nimmt die tragische Schuld an,

¹⁾ Hettner.

²⁾ Unter den modernen Dichtern hat besonders Ibsen diese Form angewendet.

³⁾ Schiller an Goethe 2. Okt. 1797.

⁴⁾ Wohlrab 3. B. vertritt allen Ernstes den Standpunkt, Ödipus hätte keinen älteren Mann erschlagen und keine ältere Frau heiraten dürfen.

⁵⁾ Poetik cap. 13.

versteht aber etwas ganz anderes darunter als wir, nämlich die Unkenntnis der Zusammenhänge, das Nichtwissen. Diese Form der tragischen Schuld aber ist für uns bedeutungslos. Trotzdem wirkt Ödipus tragisch im höchsten Sinn und aus denselben Gründen wie König Lear. Welche Größe liegt in der Gestalt dieses leidvollsten Helden, der auf der Spur der Wahrheit keinen Augenblick wankt, die ihn vernichtende Suche nach dem Mörder gegen sich selbst zu wenden.

Der Wille der Gottheit ist unerschütterlich, und kein Menschewitz ist im Stande, auszuweichen und, was kommen muß, zu vermeiden. Im Ringen des heroischen Menschen mit den überweltlichen Kräften, denen er schließlich doch erliegt, liegt die höchste Form des Tragischen, darin stehen König Ödipus, König Lear, Hamlet auf einer Linie.

Das Schicksalsdrama.

Das sogenannte Schicksalsdrama vom Anfange des 19. Jahrhunderts geht in seinen Ursprüngen auf die Braut von Messina zurück und hat von diesem Drama lebendigen Antrieb erfahren. Zacharias Werner hat das erste Werk dieser Schicksalsdramen im engeren Sinn in seinem „24. Februar“ geschaffen und selbst wieder zahlreiche Nachahmer gefunden. Schiller hatte in seinem Trauerspiel den ungelösten Widerspruch zwischen antikem Schicksal und moderner Deutung nicht beseitigen können; die Schicksalstragödie verfuhr hier folgerichtiger, sie hat die Voraussetzungen solcher Widersprüche von vornherein umgangen und den Verderben ausheckenden, lauernden Zufall als Beweger des Ganzen eingesetzt. So wurde das große Schicksal in den Bereich des flüchtigsten Aberglaubens herabgedrückt. Gräßliche Verbrechen werden durch ein Messer ausgeführt, das immer nur am 24. Februar verhängnisvoll in das Geschick der Familie eingegriffen hat. Das Messer fällt von der Wand und macht sich dadurch besonders bemerkbar. Doch ist das Werk Werners nicht ohne Vorzüge. Er ist ein Theatraliker von nicht geringem Ausmaße, und er verstand es, gerade in diesem Werk seine Effekte geschickt aufzubauen und mit sicherem Können die Zuhörer in die Stimmung zu versetzen, die er brauchte. Um seiner bühnenwirksamen Eigenschaft willen ist das Stück von Goethe im Weimarer Theater aufgeführt worden. Nach Werner kam Müllner mit seinem „29. Februar“ und seiner „Schuld“, die auf Grillparzer Einfluß ausübte (Ahnfrau).

Gegen die Schicksalstragödie wandte sich Platen in seiner „verhängnisvollen Gabel“, mit der er die Kunstwidrigkeit und Geschmacklosigkeit der weitverbreiteten und vielgeliebten Gattung zu treffen suchte. Von aristophanischem Geist ist nun freilich Platens Werk nicht durchweht, wohl aber steckt treffende Satire darin. Platens Kunstanschauung stemmte sich gegen alle literarischen Erscheinungen, die sich ihm in den Niederungen zu verlieren schienen.

3. Goethe — Schiller.

Die Geistesgemeinschaft zwischen Goethe und Schiller ist die großartigste und folgenschwerste Verbindung zwischen zwei großen Menschen in unserer deutschen Geistesgeschichte.

Schiller war 1787, als Goethe in Italien war, nach Weimar gekommen in der Hoffnung, hier den Boden zu finden, den er benötigte. Aber bis beide Dichter sich fanden, vergingen noch sieben Jahre. Goethe sah in Schiller noch den Stürmer und Dränger und darin eine Geistesform, über die er sich bereits hinausentwickelt hatte. Italien hatte ihm die Klärung gebracht, und in Schiller glaubte er nun plötzlich diese unruhige, unvollendete Geisteswelt sich wieder nahe gerückt. Auch Don Carlos konnte sein Urteil nicht ändern. So war der Boden noch nicht vorbereitet, auf dem beide zusammenkommen konnten, und die ersten Bemühungen der Freunde, die beiden Dichter einander zu nähern, scheiterten. Persönliche Verstimmungen kamen noch hinzu. Erst im Jahre 1794 erfolgte die entscheidende Annäherung gelegentlich einer Sitzung der „Naturforschenden Gesellschaft in Jena“, wo Schiller seit 1789 seine Tätigkeit aufgenommen hatte.

Goethe, der sich so lange ablehnend verhalten hatte, war zu der Erkenntnis gekommen, daß Schiller allein ihm die Möglichkeit biete, aus seiner Einsamkeit herauszutreten und im Verkehr mit einem ebenbürtigen Geiste den Weg zu gehen, der ihm seit Italien als festes Ziel vor Augen stand.

Das große bleibende Denkmal dieser denkwürdigsten Zeit in Weimar ist der Briefwechsel, der sich zu einer großartigen offenen Aussprache der beiden über alle sie bewegenden Fragen entwickelte, und in dem uns die gemeinsame Arbeit der Jahre 1794—1805 entgegentritt. Die Dichtung Goethes und Schillers hat durch diesen geistigen Austausch ihr Gepräge erhalten, und der Anteil, den der eine am Werden eines Werkes des anderen hat, ist oft erheblich. Zahlreiche Dichtungen waren in regster Gemeinschaft entstanden

und zeigen das einheitliche Ziel hoher Kunst, wie die Balladen und die Xenien. Schiller wurde durch Goethe zu seinem Tell angeregt, Goethe durch Schiller veranlaßt, am Wilhelm Meister und Faust weiterzuarbeiten. Auch auf Hermann und Dorothea hatte Schiller entscheidenden Einfluß. Für Schillers Wallenstein und sein Werden hatte Goethe besonderes Interesse. Die großen Leistungen der Alten gaben das verbindende Band zwischen den beiden; hier hatten die entgegengesetzten Naturen¹⁾ einen gemeinsamen Boden gefunden, auf dem ihre Werke aufblühen konnten; auch die klassische Kunst doktrin tritt uns vernehmlich im Briefwechsel entgegen, die Anschauungen, die sich nunmehr gefestigt hatten. Schiller hat von dem älteren gereiften Freunde unendliche Bereicherung erfahren, Goethe wurde durch Schiller zu neuer Produktion veranlaßt; der regsame Geist des Freundes riß auch ihn fort in einer Zeit, als seine schöpferische Kraft erlahmt zu sein schien. Mehr als sonst gewann über Goethe jetzt die Kunsttheorie Macht, und die Gesetze und Grundlagen der Dichtung, wie sie aus den Äußerungen im Briefwechsel der beiden Freunde und ihren Werken zusammengefaßt werden können, haben für lange Zeit kanonische Geltung erlangt und den Begriff des Klassischen und Klassikers geprägt, der die Literaturwissenschaft und die Dichtung in weitem Maße beherrschte. Zahlreiche Mißverständnisse sind so gläubig weiter vererbt worden, und was für Goethe und Schiller in einer großen Epoche ihres Lebens eine Notwendigkeit war, die aus ihrer eigenen Lage heraus entstanden war, nicht zuletzt aus dem Bedürfnis, dem niedrigen Literatortreiben mit theoretischem Rüstzeug begegnen zu können, wurde zu einem Gesetzbuch, das für alle Zeiten gültig sein sollte. Die Poetik des Machens, Könnens, der Kunstgriffe und Rezepte, die Herder zurückgewiesen hatte, wurde zu einem guten Teil wieder lebendig; die Ästhetik der Goethe-Schillerzeit rückte dem Glauben an allgültige Gesetze, wie ihn Opitz, Gottsched, auch Lessing vertrat, wieder näher. Glücklicherweise aber hatte Lessing als Gipfel dieser normativen Poetik die Lust so gereinigt und das Niveau so hoch gehoben, daß ein Zurücksinken verhütet wurde. Reine Literaten- und Bildungspoetik wurde zunächst noch verhütet, wiewohl gerade manches Werk Goethes in jener Zeit diese Grenze bedenklich streift (Achilleis, einige der Balladen); erst die Nachfahren und Epigonen haben dem Ale-

¹⁾ Vgl. Schillers Brief vom 23. August 1794; Goethes Brief vom 27. August 1794; Schillers Brief vom 31. August 1794.

randrinertum wieder die Tore geöffnet, das durch Herders Wirken begraben schien.

Mehr und mehr war Herders historische und bedingte Anschauung vom Griechentum wiederum einer kanonischen Geltung gewichen. Winckelmann und Lessing erstiegen jetzt eigentlich den Gipfel ihrer geistigen Wirkung. Die wohlgeordnete klare Welt der antiken Dichtung mit ihren deutlich erkennbaren und geschiedenen Gattungen leuchtete als ewiges Vorbild wieder auf, nicht zu knechtischer Nachahmung, — dazu war die Eigenkraft der beiden Großen viel zu mächtig, — aber doch als der einzige, große, schöpferische Akt mit klassischer Vollendung, mit dem sich auseinanderzusetzen keinem Zeitalter erspart blieb.

So wurde der Sturm- und Drangbegriff von der gesetzlosen Geburt der schöpferischen Leistung beiseite geschoben. Regeln und Technik erschienen nicht mehr als Irrtum eines gefesselten Kunstgeistes, sondern das Kunstwerk schien geboren zu werden aus dem zur Harmonie sich läuternden Kampfe zwischen Stoff und Form, zwischen Genie und Gesetz, zwischen schöpferischer Tat und Stil.

Die Griechen waren zu kanonischen und klassischen Leistungen gelangt, und nun erhob sich die bange Frage: Kann der moderne Dichter, der in einer anders gearteten, bürgerlich verengten und empfindsamen, entwurzelten Zeit lebt, zu gleicher Höhe, zu gleicher, die Jahrtausende überstrahlenden Geltung gelangen? Dann aber galt es, mit der Umwelt ins Klare zu gelangen, die Grenzen zwischen klassischer Größe und bürgerlichem Zeitvertreib abzustechen. Dazu aber war eine festgefügte Kunstanschauung unumgänglich; im Kampf und in der Abwehr mußte mit Notwendigkeit eine begriffliche Fixierung dessen entstehen, was die großen Dichtwerke von den Machwerken der Pygmäen unterschied.

Die Auseinandersetzung mit den Zeitgenossen erfolgte nun in einer ungewöhnlichen und überraschenden Weise, im sogenannten Xenienkampf. In mehreren hundert Distichen, nach dem Vorbild Martials Xenien d. h. Gastgeschenke benannt, griffen die beiden Dichter in Schillers Musenalmanach auf das Jahr 1797 die literarischen Gegner an. Das Werk war gemeinsam, gelegentlich machte Goethe eine und Schiller die andere Zeile des Distichons, jeder nahm sie vollzählig in seine Werke auf. Unter den Angegriffenen sind viele, die uns heute nicht mehr interessieren, doch heben sich deutlich die geistigen Größen der Zeit heraus. Mächtig ertönt die Verehrung für Lessing, und auch Voß, der den Deutschen

den Homer gegeben, wird gerühmt; als ein König steht Kant da. Wieland wird nur harmlos und in gutmütiger Weise gerupft, Herder, mit dem Goethe die alte Freundschaft nicht hatte wahren können, doch in Erinnerung an diese verschont. Besonders heftig werden die Verteidiger altgewordener Formen aufs Korn genommen, so Nicolai, der sich seit seiner Verhöhnung von Goethes Werther nicht gewandelt hatte; auch Manso, obgleich jünger, wird in zahlreichen Xenien angegriffen, weil er noch immer mit Bodmers kritischen Ansichten die neue Dichtung musterte. Eine besondere Gruppe bilden die christlich-bigotten Moralisten, die gerade Goethe persönlich zu nahe getreten waren, wie Stolberg, Lavater und Claudius. Auch Klopstock wird in seinen Schwächen getroffen. Gegen die platten und erbärmlichen Bühnenwerke der Tagesgrößen Kozebue, Schröder und Jffland wird die bitterste Satire ausgegossen. Auch die jüngste Generation, die Romantiker, wird in Friedrich Schlegel getroffen. Die Gegner antworteten zum Teil mit wenig Geist, dafür aber umso bösertigeren Schmähungen. Goethe hatte, nachdem die Xenien ihm ihren Dienst getan zu haben schienen, zuerst abgeblasen, Schillers kampf-lustige und dem Epigrammatischen verwandte Art hätte gerne den Kampf noch weiter geführt. Im großen ganzen stammen die schärferen und rücksichtsloseren Xenien von Schiller.

In den „goldenen Tagen von Weimar“, der Zeit der Freundschaft Goethes und Schillers waren entstanden oder entscheidend gefördert worden: Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre, Faust I, Hermann und Dorothea; Schiller: Wallenstein, Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, Braut von Messina, Tell, das Demetrius-fragment. Gemeinsame Werke waren der Briefwechsel und die Xenien.

Schillers früher Tod setzte der Freundschaft der Lebenden ein Ziel. Rein und voll klingt Goethes Trauer und sein Stolz, mit einem solchen Menschen eine Zeit lang zusammen durchs Leben gegangen zu sein. Wenige Monate nach Schillers Tode wurde bei einer dramatischen Aufführung der Glocke der von Goethe verfaßte Epilog gesprochen. Einige Stanzas, vor allem die letzte, kamen erst später hinzu. Das Gedicht ist der Beginn der Heroisierung Schillers, die die großen, mächtigen Züge monumental herausarbeitet. Die Größe des Toten wird von dem in Worte gefaßt, der sie am besten gesehen und am tiefsten an sich selbst erfahren hatte. Seine Persönlichkeit, sein Genie und seine Leistung tritt

vor unser Auge; der Kern seines Wesens war das rastlose Streben für die Veredelung der Menschheit.

4. Hölderlin: Archipelagus, Hyperions Schicksalslied.

Hölderlins Werk schließt die edelste Verbindung in sich ein, die deutscher und griechischer Geist eingegangen sind. Ihm allein ist Griechenland zu voller Gegenwart, zur Natur, zur geistigen Heimat geworden. Goethe noch suchte es von ferne und hat es schließlich nur im Abglanz besessen, Schiller hatte es als fernes, verlorenes Ideal gesehen und hochgehalten, bei Hölderlin war Hellas keine irgendwie zweckbestimmte geistige Richtung; Kanonisierung ewig gültiger Formen, romantische Sehnsucht und Zerbrochenheit oder gar flache Ruinensentimentalität lag außerhalb seines Wesens. Deshalb ist auch zwischen antik und modern bei ihm der Riß am kleinsten. Hölderlin ist das einzige Beispiel, wie Vergangenheit natürliche und selbstverständliche Gegenwart werden kann. So ist seine Landschaft nicht die Bildphantasie eines Philhellenen oder die Frucht geschichtlicher Erkenntnis, sondern unmittelbar gefühlt aus dem griechischen Zug seiner Persönlichkeit.

Die Mythologie in Hölderlins Werk zeigt am deutlichsten, welche Veränderung stattgefunden hat seit Opitz. Die griechischen Gottheiten bei Hölderlin sind kein leerer, aber wirkungsvoller Schmuck, den man anbringt, wie bei den Renaissance- und Barockpoeten, auch kein zartes und reizvolles Motiv wie im Rokoko, kein Symbol der Klarheit und Einfachheit wie bei Goethe, kein Programm wie in Schillers Sehnsucht nach Schönheit, sondern sie sind wirklich, erfüllt von dem pantheistischen Naturgefühl, das bei Hölderlin nicht schwärmerisch gestaltlos bleibt wie beim jungen Goethe, sondern in hellenisch bildhafter Gestalt sich erfüllt. Der Gott des Meeres im Archipelagus ist der lebendige Ausdruck der beseelten Welt, kein anatreontischer Nixenfürst. Der Meergott ist geradezu der Genius Griechenlands.

In vier mächtigen Bildern entrollt der Dichter seine Vision. Das Inselmeer zwischen Attika und Kleinasien ist der Schauplatz, der Gott der Meere, die Sonne, der Äther und die Naturgottheiten werden angerufen und verherrlicht, aber Trauer liegt über der heroischen Landschaft und Szene, das Land ist einsam; die Klage hebt an über den Untergang einer edeln Gestalt des Daseins. Dann aber belebt sich die Landschaft, das Leben und Treiben des alten Athen tritt vor unser Auge. Es folgt das großartige Bild der

Perseerkriege, vom Wanken der Edeln und den Tritten roher Kraft, schließlich aber vom Sieg der Kultur bei Salamis. Das ist für Hölderlin aber nicht die poetische Feier eines geschichtlichen Ereignisses, das der Erinnerung wert ist, sondern ernste, eigene Sache. Die Welt der Kultur, der Schönheit, an die Hölderlin glaubte, und der er wie selten ein Mensch sein Leben weihte, war dort vor der Vernichtung durch die Barbarei gerettet worden. Die Helden von Salamis haben für ihn mitgekämpft, und die Schlacht ist ihm die größte Weltstunde, die den europäischen Geist gerettet hat. Seine geistige Welt und Existenz war dort in heißem Kampf gesichert worden. Das dritte Bild zeigt die Blüte des hellenischen Geistes und Lebens in Athen. Herrlicher als vorher erblüht die Kultur, als deren Erbe und Glied Hölderlin sich fühlte. Der vierte Teil kehrt zum Ausgangspunkt zurück. Die Landschaft ist wieder tot und stumm, elegische Trauer singen die Verse, und der Gedanke enteilt vom südlichen Meere in die nordische Heimat, deren Enge einst einer großen Zeit weichen wird. Bis dahin aber muß das Licht des Griechentums den Weg erleuchten.

Die vielfältigen Motive in Hölderlins Werk sind im Archipelagus zu einem volltönenden Ganzen zusammengefaßt; es ist der vollkommenste Ausdruck seiner hellenischen Anschauung und Gesinnung. Die geistigen Güter, die ihm Kern und Sinn des Lebens waren, hat er in dieser großen elegischen Hymne gepriesen. Hier erscheint die eigentümliche Verschmelzung von Griechentum und Deutschland besonders deutlich und kraftvoll; über die historischen Zufälle hinweg, über den Wechsel von Geburt, Leben und Grab hinaus bleiben die ewigen Sterne stehen, und die Kräfte, die die versunkene Welt geformt, geleitet und zur edeln Blüte entfaltet haben, sind dieselben, die auch unser geschichtliches und geistiges Schicksal bestimmen. Bei Hölderlin sind aber solche Anschauungen keine programmatischen Glaubenssätze, sondern erfahrene Wirklichkeit, geistige Wesenheit, die keiner Begründung und Rechtfertigung bedürfen. Wie Windelmann, Lessing, Goethe, Schiller, sah auch er im Griechentum und seinen Werken die Vollkommenheit schlechthin, aber ihm war das kein kanonisches Gesetz für Kunst und Leben. Der Gefahr irgendeiner Form des Gräzismus konnte er gar nicht erliegen, weil die Kräfte ihm noch lebendig waren, die das Griechentum erschufen. Sein Hellenentum entquoll der eigenen seelischen Verfassung, nicht der bewußten Nachahmung der historischen Leistung.

Die Aufgabe aber des Dichters ist es, die Gesichte, die ein Gott ihm eingab, zu künden, und das Göttliche, die Schönheit, das heroische Dasein zu preisen und zu verewigen.

Mit Hyperions Schicksalslied ist die Vorstellung von Hölderlins dichterischer Art am innigsten verbunden. In der That gehört es zu den wenigen Dichtungen so begrenzten äußeren Umfangs, in denen sich ein großer Geist im Kern seines Wesens verkörpert. Walthers Elegie, Huttens Neu Lied, Luthers Ein feste Burg gehören in diese Reihe. Eine so weite Welt wie die Hölderlins bedurfte einer ungeheuerlichen Zusammenballung, um in 24 Versen unterzukommen. Das Los der Götter und als Gegenbild das der Menschen tritt in einer nicht zu überbietenden Klarheit und Kraft vor das Auge. In den Bereich eherner Gültigkeit scheint dieser an das Letzte rührende Gesang erhoben; hier ist das Menschen-schicksal in der letzten Strophe in die feierlichste Sprache gebannt, die je ein Deutscher gefunden. Es sind die seherischen Worte eines Menschen, der den Zwiespalt zwischen Göttern und Menschen erfahren hat, das Schicksal jedes besinnlichen Menschen, der reif geworden ist in der Erkenntnis, daß über dem ewigen Wechsel ein Wandelloses lebt, dessen Raum der Drang und die Not der Erde nie erreichen. Nur die Ehrfurcht kann eine Brücke schlagen zwischen der Gottheit und dem ins Ungewisse gestoßenen, leidenden Menschen. Welche Macht der Bilder wird hier hervorgezaubert, wie greifbar klar glauben wir den Raum zu sehen, in dem die Seligen schicksallos in ewiger Klarheit blühen! Nicht minder gewaltig ergreift das zweite Bild der Ruhelosigkeit der dem Schicksal unterworfenen Welt: kein Verweilen, kein Wollen, nur ein Fallen, blindlings in dem beklemmenden Bilde vom Wasser, das von Klippe zu Klippe geworfen, ins Ungewisse hinabfällt, ohne Wissen und Vorstellung vom Ende seiner Bahn. Mächtig dröhnen die Gegensätze, die seligen Augen der Götter und die leidenden Menschen, die ewige Klarheit und das blinde Schicksal, ewiges Blühen und Ruhelosigkeit.

Es ist Ergriffenheit von der Größe der Welt und der Schwere des Daseins, die solche Verse einem weihervollen Saitenspiel entlockt. Es ist wie ein hellenisches Gebet, verwandt mit den Choraliedern des Sophokles.

Hölderlin hatte sich in eine Umwelt verirrt, die ihm fremd gegenüberstand. Auch Schiller, an dem sich Hölderlin empor-entwickelte, hat nicht gewußt, mit wem er es zu tun hatte; ihm

erschien er als sein Schüler; aber der äußerliche Gleichklang mancher Verse kann nichts daran ändern, daß beide aus völlig verschiedenem Holze waren. Nur an der Oberfläche kann pathetisch begeisterte Rhetorik und gotterfüllter Hymnus verwechselt werden. Goethes Gesang der Geister über den Wassern, in manchem verwandt, neben die dritte Strophe des Schicksalsliedes gestellt, zeigt, mit welcher Gedrängtheit und Geladenheit des Wortes Hölderlin den Sang vom Schicksal anzustimmen vermocht hat.

Hölderlin hat von dem antiken Metrum am ausschließlichen Gebrauch gemacht, und hier zeigt sich vielleicht am deutlichsten seine innige Verwandtschaft mit dem Maß und der feierlichen Sprache der Alten. Vor ihm hatte Goethe das innigste Verhältnis zum griechischen Vers befaßt, er hat ihn sich bezwungen und seinem dichterischen Ausdruckswillen dienstbar gemacht; aber der fremde Hauch ist nur in wenigen, glücklichen Fällen verschwunden. Bei Hölderlin stellt sich in seinen Meisterleistungen niemals das Gefühl der Fremdheit ein, der Maske oder des Virtuosen; seine griechischen Metren wirken vollkommen natürlich, als das gegebene Maß, das durch kein anderes ersetzt werden könnte. Er ist darin das einzige Beispiel, daß das unmittelbar griechische Gut völlig deutsch werden konnte. Seine mächtigen Verse füllte er mit gleich mächtigen Satzgebilden. Er spricht die Sprache der griechischen Lyrik hohen Stils. Seine Verse sind von klarem Bau, metrischer Symmetrie bedarf es nicht, wie bei Klopstock und Platen, um „Mißverständnisse“ zu vermeiden.

Hölderlin ist einer der wenigen Meister des hohen Stils, dessen Hauptvertreter Pindar und Dante sind. Klopstock, der ihn erstrebte, hat die Vollendung nicht erreicht. Der feierliche Odenstil Klopstocks war nur zum Teil Natur, ein gutes Stück war Manier; sein Stil konnte nachgeahmt werden und wurde nachgeahmt. In Hölderlin verliert die Ode den Wert einer kanonischen Gattung, sie ist völlig zum Ausdruck einer eigenartigen und starken Persönlichkeit geworden. Wer Hölderlin zum Vorbild nahm, mußte zum Epigonen werden, auch wenn ihm eigene Kräfte zu Gebote standen.

5. W. v. Humboldt; die ästhetische Humanität.

In Goethes und Schillers Mannesalter war das Griechentum zur entscheidenden Macht in ihrem Denken und ihrem Kunststreben geworden. Damit haben sie die Grundlage zum Neuhumanismus

geschaffen, der am edelsten und klarsten in der Persönlichkeit Wilhelm v. Humboldts wirksam und sichtbar geworden ist. Humboldt lebte einige Zeit in Jena und trat in engsten Verkehr mit Schiller und Goethe. Vertraut mit Kants Philosophie, war er gleichzeitig von den Fragen der ästhetischen Kultur und Erziehung ganz erfüllt. Damit verband er dieselbe Verehrung des Griechentums, wie sie in den beiden großen Dichtern lebte, nur daß bei ihm die historisch-philosophische Seite, der Wunsch nach genauer historischer Erkenntnis der griechischen Welt mächtig war, während Schiller das Griechentum so sah, wie es nach seinen Ideengängen sein mußte. Schon vor dem Zusammentreffen mit Schiller hatte sich Humboldt ganz seinen Bildungsstudien gewidmet und war so zu denselben Anschauungen und Forderungen gelangt, die durch Schiller vertreten wurden. Die Erziehung zur edeln menschlichen Persönlichkeit erschien ihm als der höchste Sinn der Kultur. Als Mittel dazu betrachtete er die ästhetisch-literarische Erziehung, eine Anschauung, die später von praktischer Bedeutung wurde, als Humboldt an die Spitze des preußischen Unterrichtswesens trat und dort die Durchführung der ästhetischen Bildung, an der griechischen und klassischen Welt von Weimar gewonnen, als Aufgabe des Staates betrachtete und in diesem Sinne wirkte. Der Verkehr mit großen schöpferischen Geistern, der Genuß höchster Blüte der Künste und Wissenschaften, das verständnisvolle Eindringen in die schöpferische Persönlichkeit war ihm lange Zeit das höchste, dankbar empfundene Glück. Goethe erschien ihm als der Inbegriff menschlicher Vollendung; er glaubte in ihm die Harmonie erreicht zwischen der sinnlichen und geistigen Kultur des Menschen, und die neuhumanistische Lebensgesinnung schien ihm in Goethe Wirklichkeit geworden zu sein. Humboldt hat den modernen Bildungsbegriff geprägt im engsten Zusammenhang mit der klassischen Geisteswelt (Kant, Goethe, Schiller). Was diese geschaffen, hat er als nationale Aufgabe der Bildung und Erziehung betrachtet.

Die große Aufgabe der Deutschen ist nach ihm die Ausgestaltung der modernen Humanität. Das folgert er aus der Verwandtschaft des deutschen Geistes mit dem griechischen; deshalb ist dem Deutschen das Eindringen in die Urform der Humanität in der Antike am leichtesten. Damit hat Humboldt die Kulturgesinnung des Neuhumanismus begründet, der auf der Kulturleistung von Jena und Weimar ruhte.

II. Die Romantik.

1. Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre (1795—1796) und die Brüder Schlegel.

Dieser Roman hat der gebildeten Welt jener Zeit ein großes literarisches Beispiel aufgestellt durch die Fülle der Lebensbeziehungen und durch die Tendenzen des Zeitalters, die es zur Darstellung und zum Ausdruck bringt: das Bürgertum in seiner Enge, aus der sich der strebende Geist heraussehnt, Theater und Bohème, Mystik, Geheimnis und Schicksal, Abenteuer und Liebeswirrungen, der Adel und mit ihm die große Welt, das große Ereignis Shakespeares und der Weg des Menschen zur Tat und Humanität. Die Gestaltung der einzelnen Lebenskreise, die sich in dem Werk bewegen, zeigt große Unterschiede. In voller künstlerischer Rundung steht die Theaterwelt vor unserem Auge, und die dämonischen, erschütternden Gestalten Mignons und des Harfners zeigen die Kraft des großen Bildners. Goethe, der große Frauenschilderer, hat in Wilhelm Meister einige seiner vollendetsten Gestalten geschaffen: Mariane, liebenswürdig, ohne inneren Schauspielerberuf, ein Bürgermädchen, durch die Laune des Zufalls der bürgerlichen Gesellschaft entglitten, der sie innerlich angehört; Philine und Aurelie, denen das Theater die ihnen gemäße Lebensform bedeutet. Neben dem niederen Schauspielerdasein stehen Serlo und Laertes, die Schauspielerberuf und Theater in höherem Sinne verkörpern und sich darin mit den Bestrebungen Wilhelms begegnen. Serlo sieht in seinem Beruf ein edles Handwerk, dem er die gebührende Beachtung zu erringen sucht, und in Laertes lebt die Idee von der Bildungsaufgabe des Theaters, Dinge, die den Verdegang des Theaters im 18. Jahrhundert bedeuten, Probleme, für die Lessing sich in Wort und Tat eingesetzt hatte.

In Shakespeare verkörpert sich das Problem des deutschen Theaters; das zu erreichende Ziel muß die restlose Ausschöpfung des großen dramatischen Kunstwerkes sein, und in der Aufführung des Hamlet vollendet sich die „theatralische Sendung“. Weit über bloße Ergötzung sind die Werke Shakespeares „die ungeheuern Bücher des Schicksals selbst“, und mit ihm ist das neuere Theater zur Bildungsmacht erhoben. Die Hamletanalyse im Wilhelm Meister trifft in wesentlichen Punkten für unsere Auffassung nicht mehr zu, aber sie zeigt uns doch den weiten Weg, der in der Er-

greifung Shakespeares seit Lessing zurückgelegt ist. Zwischen Lessing und dem Wilhelm Meister steht Herder, der in Shakespeare den Schöpfer einer Welt voll Wirklichkeit und Leben sah, und diese Auffassung ist der Kern von Goethes Hamletanalyse. Dagegen tritt die Charakteristik der Gestalt Hamlets zurück, in der der Geist der Renaissance verbürgerlicht und im Sinne des 18. Jahrhunderts humanisiert wird.

Gegenüber der Schauspielerosphäre tritt die Welt des Adels weniger plastisch in die Erscheinung, sie wirkt mehr als Gesamtbild als durch scharfe Profilierung der einzelnen Persönlichkeiten. Dies gilt auch für die Zentralfigur des letzten Buches, „Natalie“. Sie ist mehr Symbol der edlen Wirkungen, die von ihr ausgehen.

Im Urmeister war die Theaterwelt die entscheidende Macht im Leben des Helden, in den Lehrjahren liegt der Schwerpunkt auf den letzten Büchern, und Theater und Schauspiel treten zurück hinter den Kräften, die jetzt den Gang der Dinge beherrschen. Die Plastik der Figuren und das farbige Spiel von Abenteuer und Begebenheit tritt zurück; in die Lücke tritt die reife Lebensweisheit Goethes, der das, was das Leben ihn gelehrt, mit Hilfe der Romanbegebenheit und symbolischer Figuren ausspricht. Die Frage der Stellung zum Leben, der Weg der Bildung und die diese tragenden Kreise in ihrer Einwirkung auf einen Helden, der empfängt und nicht schafft, beherrschen das Werk. Die Frage der *vita contemplativa* und der *vita activa* erfüllt die letzten Bücher. Kontemplativ ist das Leben der schönen Seele, deren Bekenntnisse zunächst befremden, bis der große innere Zusammenhang sich klärt, der der *vita activa* den Preis zuteilt; und Natalie, von gleicher Liebe zu Gott erfüllt wie die schöne Seele, läßt diese Liebe tätig sein in der Liebe zur Welt. Wilhelm hat seine Lehrjahre vollendet; aus dem gedrückten jungen Bürgersohn ist ein freier, von der Humanität und ihren Idealen erfüllter Mensch geworden, durch die siegreiche Kraft der Vernunft geläutert. Vernunft und Humanität, die großen Leitsterne des 18. Jahrhunderts, sind der Schlüssel zu diesem Werk. Die Form der Dichtung trägt die Züge der Romanliteratur des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts: Einschlebung fingierter Handschriften, Briefe, Memoiren, direkte Charakteristik, Hervortreten des Verfassers. Goethes Auffassung vom Romanhelden, der im Gegensatz zum Helden des Dramas ein leidender Charakter ist und den Eindrücken von außen sich hingibt (gebildet wird), kommt hier stark zur Geltung und hat Goethes Wilhelm

Meister zum Vorbild des Bildungsromans erhoben, wie überhaupt das Werk das vollkommenste Erzeugnis der Romanliteratur des 18. Jahrhunderts ist durch die reiche und weite Welt, die vor dem Leser aufgerollt wird, durch die Tiefe der Lebensauffassung und die Klassizität der Darstellung.

Friedrich Schlegel (1772—1829).

Friedrich Schlegel begann seine kritische Tätigkeit mit weitgreifenden Untersuchungen über das Wesen und die Geschichte der griechischen Dichtung; er fühlte sich als Nachfolger Winkelmanns und setzte sich das Ziel, dessen Werk durch die Erforschung der griechischen Literatur zu ergänzen. Die Neigung zur Einseitigkeit, Zuspitzung und paradoxen Übertreibung seiner Gedanken führte ihn schließlich dazu, daß er die unter einmaligen und besonderen geschichtlichen Verhältnissen entstandene griechische Dichtkunst zu unbedingter gesetzgebender Geltung für alle Zeiten erheben wollte. Damit forderte er den Widerspruch Goethes und Schillers heraus, die, selbst in griechischem Geist und an griechischer Kunst emporgewachsen, in solcher „Gräkomanie“ eine Verzerrung ihrer eigenen Anschauungen erblickten (vgl. Schiller: Griechheit).

Unter dem Einfluß seiner literarischen Freunde, besonders seines Bruders August Wilhelm Schlegel, und durch die Beschäftigung mit den Meisterwerken der neueren Literatur verläßt Friedrich Schlegel seinen einseitig klassisch=antiken Standpunkt. Neben die Griechen tritt jetzt Dante, Shakespeare und Goethe; sie sind ihm der große Dreiflang der modernen Poesie. Insbesondere setzt er sich mit Goethes Dichtung auseinander und gewinnt daraus, vor allem aus Wilhelm Meisters Lehrjahren, den Begriff der romantischen Poesie. Im Athenäum (1798—1800), der programmatischen Zeitschrift der Romantiker, erörtert er in einer Reihe von „Fragmenten“ seine neugewonnenen Anschauungen. Goethes Poesie ist ihm jetzt die Morgenröte echter Kunst und reiner Schönheit, der höchste Ausdruck der ästhetischen Bildung des Zeitalters. „Wer Goethes Meister gehörig charakterisierte, der hätte damit wohl recht eigentlich gesagt, was jetzt an der Zeit ist in der Poesie, er dürfte sich, was poetische Kritik betrifft, immer zur Ruhe setzen.“ So wird ihm jetzt Goethes Wilhelm Meister zum Inbegriff aller Poesie; die stille Entfaltung der Bildung eines strebenden Geistes von vielseitigster Empfänglichkeit wird dargestellt, gebunden an eine Stoff- und Gedankenwelt, die Friedrich Schlegel

aufs stärkste anziehen mußte: Schauspiel, Kunst, Poesie, das Theater als Bindeglied zwischen Dichtung und Welt. Besonders rühmt er aber die zweite Hälfte des Werkes, in der die bisherigen Grenzen verlassen werden; denn jetzt umfaßt es „das große Schauspiel der Menschheit selbst und die Kunst aller Künste, die Kunst zu leben.“ Hier freilich vermag die Gegenwart Schlegel nicht zu folgen, das Lehrhafte und oft wunderbarlich Symbolische gerade der letzten Bücher empfinden wir als Mängel des Romans.

Nachdrücklich betont Friedrich Schlegel die besondere Stellung des Dichters zu seinem Werk. Fast nie, meint er, erwähnt Goethe seinen Helden ohne Ironie; auf sein Meisterwerk scheint er von der Höhe seines Geistes herabzulächeln; „Die letzten Fäden des Ganzen werden nur durch die Willkür eines bis zur Vollendung gebildeten Geistes gelenkt“. Ähnliche Stimmung teilt sich dem Leser mit: „Der Geist fühlt sich durch die heitere Erzählung überall gelinde berührt, leise und vielfach angeregt.“

Da ist es denn nur noch ein kleiner Schritt, wenn Friedrich Schlegel den Roman als die umfassendste und höchste Dichtungsgattung erklärt, die in der romantischen Epoche die Stellung einnehmen soll, die sonst dem Epos und dem Drama zufällt. Aus solcher Betrachtung des Wilhelm Meister gewinnt er den Begriff der romantischen Poesie unter Heraushebung folgender Gesichtspunkte.

1. Die romantische Poesie ist Universalpoesie. Die getrennten Gattungen der Poesie müssen wieder vereinigt und in engste Berührung mit der Philosophie gebracht werden. „Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen.“

2. Die romantische Poesie muß „gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden.“

3. Die romantische Dichtart ist ewig im Werden, sie gelangt nie zur Vollendung.

4. Das romantische Kunstwerk muß überall den göttlichen Hauch der romantischen Ironie atmen. Diese besteht in der Fähigkeit des Künstlers, alles zu übersehen und sich über jedes Gesetz, jede Form, jede Regel zu erheben; sie geht bis zur steten

Selbstparodie des Künstlers. So steht der romantische Dichter frei seinem Werk gegenüber und ist an den Zwang der künstlerischen Form nicht gebunden. Er kann vielmehr diese willkürlich zerstören und nach Laune wieder herstellen. Die Allmacht des Künstlers darf fessellos mit dem künstlerischen Gebilde schalten und walten. Das Glück des Künstlers ist nicht, Kunstwerke zu schaffen, sondern den Enthusiasmus des Schaffens zu genießen. Das Kunstwerk bleibt dabei Nebensache, nie darf er sich seinem Werke hingeben, immer muß er spielend über allem schweben. Es gibt keine bindenden Gesetze; sondern Richtung gebend sind die Launen und die geniale Willkür der großen Künstler, die in seligem Genuß ihrer Phantasie schwelgen, sich selbst ein unerschöpfliches Schauspiel.

Damit ergibt sich der tiefste Gegensatz zwischen dem freien Künstler und dem gebundenen Philister und Alltagsmenschen, ein Gegensatz, der von allen Romantikern betont worden ist. Der Versuch der Romantiker, auf Grund solcher Theorien große Kunstwerke zu schaffen, scheiterte kläglich. Das Übermaß geistreichen Spieles der Gedanken und ein vielfach auffallender Mangel an dichterischer Gestaltungskraft haben verhindert, daß Kunstwerke großen Stils entstehen konnten.

Ein besonders treues Abbild der neuen Gedankenwelt Friedrich Schlegels und des bewegten Jenenser romantischen Kreises gibt Friedrich Schlegels „Gespräch über die Poesie“. Hier entwirft er ein Gesamtbild der Poesie, eine Art Weltgeschichte der Dichtung. Jeder Dichter ist ein fest verbundener Teil der gesamten Kunst der Jahrhunderte und Völker. Deshalb kann auch jedes Werk nur im System aller Werke gewürdigt werden. Auch hier geht er von der griechischen Dichtung aus, doch ist das Wesentliche dieses Werkes das Bild, das er von der neueren (romantischen) Dichtung gibt. Er verfolgt den germanischen Heldengesang, das Eindringen der orientalischen Phantastik und anderer Erscheinungen der mittelalterlichen Literatur in großen Zügen. Das Bild, das er vom Mittelalter hat, ist noch blaß im Gegensatz zu den späteren Romantikern in Wissenschaft und Dichtung.

Die große neuere Poesie beginnt mit Dante, Petrarca, Boccaccio und gipfelt in Spanien in Cervantes, in England in Shakespeare. Dem klassischen Zeitalter der Franzosen steht er ablehnend gegenüber, wie Lessing und der Sturm und Drang. In Deutschland beginnt die Wiedererweckung der deutschen Poesie mit dem Zeitalter Winckelmanns, sie gipfelt in Goethe. Schiller

wird von Friedrich Schlegel so gut wie nicht erwähnt; doch war das zunächst eine Folge der persönlichen Reibereien. Goethe aber wird als ein zweiter Dante gefeiert, als Stifter einer neuen Poesie. Er bedeutet die höchste Verbindung von Antikem und Modernem.

August Wilhelm Schlegel.

In seinen Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst und in zahlreichen kritischen Schriften hat A. W. Schlegel, in den ästhetisch kritischen Gedankengängen vielfach von seinem jüngeren Bruder beeinflusst, auf Grund einer umfassenden Kenntniss der Weltliteratur die Ergebnisse der romantischen Kritik zu abgeklärter Darstellung gebracht. Jetzt wurde der schwankende Begriff des Romantischen scharf umgrenzt. Antik, klassisch, objektiv ist fast die gesamte griechische Literatur; hierzu rechnet A. W. Schlegel auch alle diejenigen Dichtwerke, die in späteren Epochen in Anlehnung an die antike Poesie geschaffen sind. Modern, romantisch interessant sind im Gegensatz dazu alle Dichtungen, die unabhängig vom antiken Vorbild geschaffen wurden. Es sind die großen Werke der romanischen und germanischen Völker. Die ersten romantischen Werke hohen Stils finden sich in den romanischen Literaturen: die Troubadours, die höfische Epik der Franzosen, Dante, Cervantes, Calderon; dann folgt England mit Shakespeare und im 18. Jahrhundert Deutschland, das bis dahin in zweiter Reihe auch in der Zeit der ritterlichen Dichtung gestanden hat. Die Anthithese klassisch-romantisch, ursprünglich rein historisch, ist nun vertieft und zu einer Antithese der Artverschiedenheit geworden (vgl. die Tabelle).

Jetzt freilich haben deutsche Dichter den höchsten Gipfel romantischer Kunst erreicht und damit fällt dem deutschen Geist eine ganz besondere Sendung zu. Wiederum ist es Goethe, der beherrschend in den Mittelpunkt gerückt wird, während Schiller auch hier im Dunkel bleibt.

Zur Erläuterung seiner Ausführungen übersetzte A. W. Schlegel Teile aus italienischen und spanischen Dichtern. Sein größtes Übersetzungswerk und das größte Werk der Frühromantik überhaupt ist die Shakespeareübersetzung, die von ihm in der Hauptsache geschaffen wurde. A. W. Schlegel kannte die Schwierigkeiten, die er dabei zu bewältigen hatte, und in mehreren Untersuchungen hat er sich über die allgemeinen Grundlagen jeder Übersetzungstätigkeit Klarheit geschaffen. Über die bloße lexikalische Übertragung, die im allgemeinen bei Wieland vorherrscht, und

die nur selten mit dem Original zu wirklichem innerem Gleichklang kommt, mußte er weit hinausschreiten, weit hinaus auch über das tüchtige Eschenburgsche Werk, eine Überarbeitung von Wielands Übersetzung, das unmittelbar vor ihm die gültige Übersetzung war. Die Übersetzung mußte das Original in jeder Beziehung zur Deckung bringen über den Inhalt hinaus in Stil, Tonfall, Vers, Silbenmaß, Wortstellung, Geist, Gestalt und den besonderen Eigentümlichkeiten Shakespearischer Diktion. Aber auch der Übersetzer, der über das höchste Maß philologischer Durchbildung, ästhetischer Einfühlungsfähigkeit, inneren Verständnisses und Formgewandtheit verfügt, ist seinem Werke nicht gewachsen, wenn ihm das Zeitalter nicht die dichterischen Sprachmittel darbietet. Große Übersetzungen reifen zu einem wesentlichen Teil in Generationen. Auch Luther hat in seiner Bibelübersetzung das zur Vollendung geführt, was viele vor ihm versucht hatten. Nicht anders bei Shakespeare. Lessings und Wielands Zeit konnte nicht über die dichterische Sprache nach Wortschatz, Färbungen, Symbolik verfügen, die notwendig war, um dem größten Wort- und Begriffsreichtum der Weltliteratur, der in Shakespeares Werken verkörpert ist, gerecht zu werden; dazu war Voraussetzung das dichterische Gesamtwerk der klassischen Epoche, das mit seiner tiefen und weiten Sprachschöpfung erst die erforderlichen Elemente zur Verfügung stellte, abgesehen davon, daß die vorromantische Shakespeareauffassung in wesentlichen Punkten unzureichend war.

Von dem Bekanntwerden der Dramen Shakespeares in Deutschland (englische Komödianten) bis zur großen und weiten Erfassung des Dichters durch die Romantik vergingen über hundert Jahre. Ein ungefähr gleicher Zeitraum ist seitdem verflossen; Wissenschaft und Kritik waren unermüdlich tätig, um die Werke Shakespeares so restlos als möglich zu verdeutlichen und zu erhellen.

Die dichterische Sprache des 19. Jahrhunderts hat durch den Realismus und Naturalismus über die Romantik hinaus eine ungeahnte Erweiterung erfahren, kulturgeschichtlich hat die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts die vertiefte Erfassung der Renaissance und ihres Geistes hervorgebracht. Eine neue Übersetzung Shakespeares müßte die Schlegel-Tiedtsche um diese Elemente erweitern. An Versuchen hat es zwar nicht gefehlt, aber bisher ist das romantische Übersetzungswerk nicht entthront worden.

Danach bemißt sich die Genialität der Leistung U. W. Schlegels, der Shakespeare zu einem deutschen Dichter gemacht hat, uns vertraut, wie kein anderer Meister fremder Sprache.

2. Novalis, Hymnen an die Nacht.

Die romantischen Anschauungen und Bestrebungen erfahren in Novalis eine außerordentliche Vertiefung im Geiste der Mystik. Ein starker Gefühlspantheismus umschlingt alle Erfahrungen und Empfindungen des Dichters. Das Ich, losgelöst zum Leben auf der Erde, ist ein traumhafter Zustand, eine vorübergehende Täuschung. Die Grenzen der Form, die Goethe zu sichern angenommen hatte, erscheinen Novalis als die beengenden Fesseln der Nüchternheit; er strebt über das Gestaltete hinaus in das Gestaltlose, in die Urheimat der Seele, die jenseits der Welt liegt. Deshalb konnte ihm auch nicht das plastisch Gesehene und geformte Weltganze Stoff und Raum sein, sondern ihm wird das Märchen zur eigentlichen Höchstform des Dichterischen. Hier allein schaltet der Geist frei, und die Wirklichkeit vermischt sich dort unmittelbar und reibungslos mit dem Reich der Phantasie. „Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt.“ In seinen Romanen zeigt sich auch dieser märchenhafte Charakter, der solchen Anschauungen gemäß ist. Gleichnisse, seltsame Begebenheiten, Wunder, Allegorien erfüllen sie; in traumhafter Dämmerung gleiten die Erscheinungen vorbei, gestaltlos, aber voll mystischen tiefen Sinnes und oft bezwingender Kunst der Stimmung. Das Symbol der Romantik, „Die blaue Blume“, hat Novalis geschaffen.

Früh ist die Braut des Novalis gestorben, und auch er selbst war früh dem Tod verfallen. Aus diesem Schicksal wuchs bei ihm eine Lyrik empor, deren visionäre Kraft einzigartig in der deutschen Dichtung ist. Der Tod erscheint als der Löser aller Schmerzen, hinter seinen Schranken blüht die Erfüllung des Liebesglücks im Reich der Ewigkeit. Der Gedanke des Liebestodes, ein vielbehandeltes Motiv der Romantik und meist virtuos und literarisch aufgemacht, ist hier aus der Tiefe der Seele gewachsen, ist das in dichterische Vision gebannte Schicksal eines gefühlsgewaltigen Menschen. In den Hymnen an die Nacht erklingt in immer stärkerem Gefühlsausdruck die Sehnsucht nach dem Geheimnis der Nacht und des Todes, des Jenseits; sie sind der unmittelbare Ausdruck von Novalis' innerstem Wesen. Die fünfte zeigt uns das Gegenbild zu Schillers Göttern Griechenlands. Die Weltzeitalter

ziehen vor unserm Auge vorüber, aber im Gegensatz zu Schillers Feier der griechischen Schönheit zerbricht bei Novalis der Tod das heitere Leben an den frohen Tischen; ratlos sind selbst die Götter. Und wenn der Mensch mit kühnem Geist und hoher Sinnenglut die grause Larve sich verschönerte und das Ende zum sanften Verwehn einer Harfe machte, so blieb doch die ewige Nacht unenträtselt, deren Sinn das antike Heidentum ausgewichen sei. Die alte Welt neigte sich zu Ende. Da erschien das Christentum und überwand die Schrecken des Todes. „Gehoben ist der Stein, die Menschheit ist erstanden.“ In einer Lobpreisung der Erlösung klingt die Hymne aus. Rhythmische Prosa wechselt mit Versen, und mit mächtigen Klängen ertönt der Gesang von der Überwindung des Todes. Es ist nicht die strenge plastische Hymne Hölderlins, sondern gestaltlose, fließende Musik. Novalis hatte die höchsten Vorstellungen vom Wesen und der Sendung des Dichters. Er ist der Deuter des Daseins, der Rätsel der Welt, er entschleiern die Geheimnisse von Natur und Schicksal, er ist ein Seher, der durch die Hülle der Welt hindurchblickt und zum Mittler zwischen Gott und den Menschen wird. Die irdischen Grenzen sind für ihn wesenlos geworden, er sieht das Göttliche von Angesicht zu Angesicht. Im Banne solcher Anschauungen erfolgte die Abkehr von Goethe, den er vordem als „den wahren Statthalter des poetischen Geistes auf Erden“ bezeichnet hatte, und dessen von der Romantik und ursprünglich auch von Novalis vergötterter Wilhelm Meister ihm jetzt als ein „Candide“, als eine Satire auf Poesie, Religion und jeden inneren Wert erscheint.

Das von mystischer Kraft beseelte dichterische Werk des Novalis ist ganz besonders geeignet, den Wandel von der Klassik zur Romantik zu verdeutlichen: Goethe, der das Endliche nach allen Seiten ausmüht, und in der Vollendung der menschlichen Persönlichkeit des Lebens Ziel erringen will, und Novalis, der die Visionen der jenseitigen Welt beschwört und in die dämmernde Flut des Gestaltlosen seine dichterische Seele ausströmen läßt, von der Sehnsucht nach dem Unendlichen erfüllt.

Aber noch in anderer Hinsicht zeigt Novalis die bedeutungsvollen Wandlungen des romantischen Geistes. Den Mittlergedanken vom Dichter überträgt er auch auf den Staat, der den einzelnen mit der Menschheit in Beziehung setzt. Der symbolische Ausdruck der Mittlernaufgaben des Staates ist der Monarch, der „der sichtbar gewordene Geist des Volkes ist“. Damit stellte sich

Novalis und mit ihm die Romantik in schroffen Gegensatz zur Staatsauffassung der Aufklärung, zu der Staatsmaschine etwa Friedrichs des Großen. Der Staat ist nach romantischer Auffassung ein lebendiges und organisches Gebilde mit eigenem Wachstum und Gesetz. Novalis verbindet damit die Idee einer „repräsentativen Demokratie“, die er aber ausdrücklich der maschinellen Revolutionsdemokratie entgegensetzt. Die Einzelstaaten aber sollen sich zu einem Universalstaat zusammenschließen, dessen ideale Vorstellung man auf das Mittelalter übertrug, in dem man die Erfüllung des christlich europäischen Universalstaates zu sehen glaubte. So zeigt Novalis die Staats- und Kulturgedanken der Romantik im Keime und hat damit entscheidend auf verwandte Geister der Romantik gewirkt.

3. Tieck, Der blonde Eckbert.

Das Kunstmärchen, die Märchennovelle, ist zur dichterischen Lieblingsgattung der Romantiker geworden. Bei Novalis ruhte das Märchenhafte auf dem Grund seiner mystisch-visionären Seele, die in diese Gattung sich besonders leicht ergießen konnte; andere haben die Märchennovelle um der Phantastik, des Farbenreizes, der Stimmung willen gepflegt. Unter diese gehört auch Tieck. Das romantische Naturgefühl kennt nicht den forschenden Natursinn Goethes, sondern liebt das Zerfließende, Liebliche, Stimmungsvolle, aber auch das Geheimnisvolle, Dämonische, Grausenerregende. Die verschiedensten Färbungen dieses romantischen Naturgefühls begegnen uns in Tiecks „Blondem Eckbert“. Neben dem Zauber einer anmutigen Waldidylle steht das Grausen, und im Wechsel des Geheimnisvollen, Unergründlichen wird die Phantasie an die Grenze des Sinnlosen und des Wahnsinns geführt. Treffend charakterisiert diese Mischung Tieck: „Selbst die schönste Gegend hat Gespenster, die durch unser Herz schreiten, sie kann so seltsame Ahnungen, so verwirrte Schatten durch unsere Phantasie jagen, daß wir ihr entfliehen und uns in das Getümmel der Welt hineinretten möchten.“ Das Wort Waldeinsamkeit hat Tieck geschaffen und er zeigt sie uns im hellen Licht, wie in grausenerregender Finsternis.

Tieck ist ein großer Meister der Stimmung; er findet die zarresten, duftigsten Töne, die uns bezaubern, oft genug aber klingt auch virtuosenhaft leere Nache; noch besser aber meistert er die Stimmung des Schreckens, die er atembeflemmend zu gestalten

vermag. Auch Träume und vage Sehnsucht durchfluten seine romantische Märchendichtung. Die zwischen die Erzählung eingestreuten Verse sind gleichfalls Eigentümlichkeiten der romantischen Erzählung.

Volksmärchen und Kunstmärchen.

Die Romantik, die aus den vielfältigsten Quellen der Märchenüberlieferung ihre wunderbare Stoffwelt schöpfte, hat auch das Volksmärchen aus der Vergessenheit wieder emporgehoben. Die Brüder Grimm haben in ihren „Kinder- und Hausmärchen“ den Märchenschatz unseres Volkes gesammelt. Das Kunstmärchen der Romantiker aber unterscheidet sich trotz vielfältiger Berührungen grundsätzlich von dem im Munde des schlichten Volkes lebenden Volksmärchen.

Der Stoffkreis des Märchens ist abgeschlossen und losgelöst von irgendwelchen festen Punkten. Es scheint völlig frei im Raum zu schweben, nirgends ein Stück greifbarer Wirklichkeit, ein Ort oder eine Persönlichkeit der Geschichte. Typische Figuren, uns allen vertraut, bewegen sich in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit. Schon die allbekannten Eingangsworte „es war einmal“ heben Zeit und jede greifbare Begrenzung auf. Einfache, klare Lebensbeziehungen und Gestalten, die Könige mit ihrem Gefolge, Stiefmütter, tüchtige Bürger, Bauern, Handwerker treten auf. Gütige Feen und böse Zauberer, Hexen, Zwerge, Nixen, seltsame Ungeheuer, redende und handelnde Tiere und Pflanzen, leblose Gegenstände greifen machtvoll in das Leben ein. Mit berückendem Zauber wird die schöne Seite der Welt dem sehnsuchterfüllten Herzen vor die Sinne gerufen, und mit roher, bosheitsvoller Hand greift das finstere Unheil in die Welt des Glücks. Aber in der bittersten Not öffnet sich der Eingang in ein freudenerfülltes, sonniges Reich erfüllter Wünsche, „und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie heute noch“. So das deutsche Volksmärchen. Düster malt das orientalische Märchen. In 1001 Nacht wird das Glück auch errungen und genossen, aber es bleibt nicht ewig, falls die Glücklichen noch heute leben sollten, sondern der Tod greift hart ein und wird zum erbarmungslosen Zerstörer der irdischen Freude.

Die Entstehung des Märchens ist auf verschiedene Weise erklärt worden; die Romantik und damit auch die Brüder Grimm glauben an den schaffenden Volksgeist, der die volkstümliche

Dichtung aus sich selbst heraus erschaffe; andere halten die Märchen für die Werke namenloser Dichter. In der Form, in der wir das Märchen haben, muß es auf einen formenden Erzähler zurückgehen; es ist meist zusammengesetzt aus mehreren Märchenmotiven. Auch die Form, in der die Brüder Grimm erzählen, ist nicht unmittelbar die naturgewachsene des mündlich überlieferten Volksmärchens, sondern die Erzählweise der Brüder Grimm, die einen einheitlichen Erzählton geschaffen haben unter möglichster Angleichung an den volkstümlichen Gebrauch. Wie beim Volkslied sind zahlreiche Märchen der Kunstdichtung nach und nach zu Volksmärchen geworden.

Eine andere Frage ist die nach dem Alter des Märchens, insbesondere seine Beziehungen zu Mythos und Sage. Es gibt Märchen, die in unmittelbarer Beziehung zum Mythos zu stehen scheinen, so Dornröschen — Brunhilde auf dem Feuerberg. Dabei erhebt sich die Frage, ob das Märchen ein abgebläster Mythos ist oder der Mythos die Weiterentwicklung eines Märchens. In den einzelnen Fällen wird die Lösung verschieden liegen. Eigentümlich ist der moralische Grundzug des Volksmärchens, der auch in viele Kunstmärchen übergegangen ist. Der Verbrecher im Volksmärchen verfällt der Rache, das Gute ringt sich siegreich durch, ein Kinderglaube an Gerechtigkeit herrscht überall, tragische Erschütterung und Zerstörung ist dem Märchen fremd, während die Sage sie kennt und gestaltet. Das Kunstmärchen verrät sich dadurch häufig schon von vornherein, daß es den optimistischen Hauch durch tragische Stimmung und Handlung ersetzt, nicht selten sogar das Märchen in Disharmonie enden läßt, wie Tieck seinen Blonden Eckbert. Im Volksmärchen ist das Wunderbare selbstverständlich und wird nicht wesensverschieden von dem irdisch Wirklichen empfunden, im Kunstmärchen (auch hier bei Tieck) wird das Wunderbare zum bewußten seltsamen Reiz. Romantische Verwirrung, Erstaunen über die Vermischung von Traum und Wirklichkeit findet sich so in zahlreichen Kunstmärchen, während das Volksmärchen solche Züge im allgemeinen nicht kennt.

4. E. T. A. Hoffmann, Der goldene Topf; Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts.

Unter den Novellisten der Romantik ist E. T. A. Hoffmann heute der lebendigste. Lange Zeit wurde er von der Literaturgeschichte abfällig beurteilt, im Anschluß an Goethes harte Kritik,

der in der phantastischen Romantik eine Krankheit sah und in diesem Sinn sich über mehrere Werke aussprach. Auf die europäische Literatur ist Hoffmann von ganz außerordentlichem Einfluß gewesen¹⁾; in Frankreich, dem Lande des Kunstmärchens, wurde er besonders geschätzt. In Deutschland aber ist er erst jetzt wieder zu Ehren gekommen. Unsere Zeit hat in ihm eine große Künstlerseele entdeckt, die in ihrem Werk lebendig zu uns spricht. Eine Reihe seiner Novellen gehören zu den besten der deutschen Literatur.

Der romantische Grundzug an Hoffmann ist seine elementare Liebe zur Kunst, und zwar war er Dichter, Maler und Musiker. Daß er in allen diesen Künsten beheimatet war, ist leicht zu erkennen; eine außerordentliche Bildkraft ist selbst seinen phantastischen Schöpfungen eigen, und die Musik spielt in einer ganzen Reihe seiner Dichtungen eine beherrschende Rolle. E. T. A. Hoffmann war die künstlerisch-romantische Doppelexistenz in höchster Ausprägung, der Bürger in der Tretmühle des alltäglichen Lebens und im weiten Reich der Künste. Keiner hat stärker die Qualen und Leiden solcher romantischen Zweifeltätigkeit gestaltet, wie gerade er, dem sie zum Inhalt seines Lebens geworden sind. Bei ihm erscheint das Verhältnis von Phantastik und Wirklichkeit nicht selten umgedreht. Die wirkliche Welt mit ihren Philistern wird zum Tummelplatz der Gespenster, und das Zauberreich des Märchens ist die wahre, selbstverständliche Wirklichkeit. In der Gestalt des Kapellmeisters Kreisler hat er seines Wesens innersten Kern am greiflichsten verkörpert²⁾. Während viele Romantiker den Gegensatz zwischen Kunst und Leben überbrücken wollten und nach einer restlosen Durchdringung beider Reiche strebten, hat Hoffmann gerade auf der Unmöglichkeit der Vereinigung sein Werk erstehen lassen, und er setzte sich mit diesem Zustand bald tragisch zerrissen, bald satirisch, bald ironisch, bald humorvoll auseinander. Niemals blüht bei Hoffmann das wahre und hohe Glück im Bereich der biedereren Spießbürger, deren honette Bürgerlichkeit ihm tot und lächerlich erscheint, sondern die sehnsuchterfüllten Gestalten, die auf die Werte des Alltags Verzicht geleistet haben, finden sich im Lande Atlantis, aber oft genug auch zerbrechen sie an der Unerfüllbarkeit ihrer Träume.

¹⁾ So auf Poe, Balzac, Maupassant, Villiers, Baudelaire, Puschkin, Gogol. Dostojewski, Andersen; vgl. auch Offenbachs Oper „Hoffmanns Erzählungen“.

²⁾ Kater Murr.

Hoffmann beherrscht erstaunlich die Kunst, Unmögliches möglich zu machen. Mit höchstem Geschick vermischt er die phantastische Welt des Märchens und der Träume mit dem wirklichen Alltag; wir gehen auf den Straßen Berlins oder Dresdens in wohlbekannter Umgebung und befinden uns plötzlich in der Märchenwelt, und der Übergang von der einen zur andern geht ohne Schwierigkeiten vor sich¹⁾.

Hoffmanns „Goldener Topf“ ist ein Musterwerk der romantischen Novelle. Einer der großen Würfe des Dichters, enthält sie zugleich alle wesentlichen Merkmale der romantischen Dichtung: Märchen, Vermischung der Künste, Verhöhnung des Philisters, Naturmystik, Mythologie, Ironie.

Die Verhöhnung des Philisters ist romantisches Allgemeingut; sie entspricht der Verherrlichung des Genies und der Kunst, die den Romantiker weit über die Alltagswelt hinausheben. Bei Brentano²⁾ ist der Philister ein steifleinener, lederner, scheinlebender Gesell, der nicht weiß, daß er gestorben ist, und sich ganz unnötigerweise länger auf der Welt aufhält. Er ist mit allerlei äußerlichen, lächerlichen Lebenszeichen behängt, der angeborene Feind aller Ideen, aller Begeisterung, allen Genies und aller freien göttlichen Schöpfung. Die Philister nennen alle Begeisterten verrückte Schwärmer, alle Märtyrer Narren. Nie hat sie der Regen ohne Regenschirm getroffen. Die Ähnlichkeit dieser Brentanoschen Schilderung mit den Philistern im „Goldenen Topf“ liegt auf der Hand.

In der Schilderung der Philisterwelt entfaltet nun Hoffmann seine große realistische Kunst, und in glücklichen Stunden verliert seine Darstellung den Beigeschmack der bitteren Satire. Er sieht die braven Bürger dann als komische, lächerliche Käuze, denen in ihrem poesielosen Dasein alles nach Wunsch und Behagen geht. Der „Sanitätsknaster“ ist besonders charakteristisch, die Gesundheit ist der Abgott, den der Spießer anbetet. Ganz besonders glücklich ist Heerbrand getroffen in seinem geistigen Dünkel und mit seinen kuriosen poetischen Anwandlungen.

Dieser Welt des Ewig-Gestrigen tritt die Wunderwelt des Märchens gegenüber, das geheimnisvolle Land Atlantis, das nur die Auserwählten finden. In beiden Welten lebt Lindhorst, der

¹⁾ Am souveränsten hat Hoffmann Wirklichkeit und Traumwelt in der Prinzessin Brambilla vermischt.

²⁾ Brentano, der Philister vor, in und nach der Geschichte.

Salamander, das andere Ich Hoffmanns, sein Selbstporträt, Herr im Reiche der Geister, aber strafweise in die dumpfe Alltäglichkeit hineingezwungen. Außerordentliche Vertiefung gewinnt die Gestalt des Archivarius durch die mythischen Zusammenhänge, die Hoffmann ihr in der dritten Vigilie gibt. Die Romantik sah in der Mythologie die Kräfte, die der Dichtung Tiefe und Leben verleihen konnten. Ganz im Sinne des Novalis war auch für Hoffmann im Märchen die freieste Entfaltungsmöglichkeit für die mythenenerzeugende Kraft des Dichters. In drei Schichten führt uns Hoffmann die Geisterwelt vor, der göttlichen, himmlischen und elementaren, in der das Göttliche und Irdische verbunden ist; hier lebt Lindhorst. Der Mythos des goldenen Topfes schildert den Kampf zwischen dem guten und bösen Prinzip, zwischen Romantik und der Nüchternheit der Aufklärung, die die schöne Welt vernichtet hat. Anselmus und Veronika schwanken zwischen den beiden Welten, jener wird schließlich Bürger des Reiches Atlantis, diese wird Hofrätin und findet ihr Genüge im Philisterdasein.

Die romantische Verwirrung ist im Goldenen Topf aufs höchste gesteigert; Hoffmann läßt alle seine Mittel spielen. Gleich im Anfang setzt die Handlung mit einem passenden Vorfall ein, das Rätselhafte, Geheimnisvolle klingt an, und von da ab wird der Leser immer stärker in den tollen Wirbel hineingerissen, der erst unmittelbar vor dem Ende sich glättet, wo Hoffmann in einem leuchtenden Schlußbild das Reich der Poesie Wirklichkeit werden läßt. Besonders glücklich tritt die romantische Ironie in die Erscheinung, die hier nicht künstliches, störendes Beiwerk ist, sondern aufs innigste mit dem Ganzen verwoben erscheint. Durch die Mischung von Wunder und Alltag mußte sie von selbst eintreten als Spiel des Dichters mit den eigenen Phantasievorstellungen¹⁾; das Hervortreten des Dichters als handelnde Person gehört zur romantisch-ironischen Aufhebung der Form. Auch die Ironie des Schlusses ist romantische Auflösung.

Von der Musik, ihrem Wert und ihrer Tiefe hatte Hoffmann die höchste Vorstellung. Gerne spielte er mit den metaphysischen Lehren vom Wesen der Kunst; pythagoreische Vorstellungen, wie die Lehre von der Sphärenmusik, spielen in seine Erörterungen hinein. Am vollkommensten gewinnt das Wesen der Welt und ihrer Geheimnisse in der Musik Ausdruck; sie ist die Kunst der

¹⁾ Vgl. das von Heine übernommene: „Doktor, sind Sie des Teufels.“

Künste. Schopenhauer und besonders Richard Wagner haben diese romantische Musikmetaphysik übernommen; R. Wagner ist von Hoffmann auch in seiner Theorie von dem durch die Musik getragenen Allkunstwerk stark beeinflusst. Die Musik erschien als die romantische Kunst mit ihren geheimnisvollen Reizen, ihrer gestaltlosen Unfaßbarkeit und ihrem unendlichen Wogen. Sie ist die geheimnisvolle Sprache der Natur und erfüllt die Brust mit unstillbarer Sehnsucht nach dem Unendlichen. Gerne gab sich Hoffmann der Vermischung der verschiedenen Sinneseindrücke hin; so findet er im Delirieren, das dem Einschlafen vorhergeht, eine Übereinkunft von Farben, Tönen und Düften¹⁾. Eigentümlich bei Hoffmann ist der grelle Gegensatz seines phantastischen Schweifens und seines hellen Verstandes. Beide Kräfte seines Geistes liegen im Widerstreit. Der Göttin Phantasie war er wie wenige ergeben, aber er konnte ihr holdes und tolles Spiel jederzeit durchkreuzen und durchfunkeln lassen von den Blitzen seiner Satire und seiner realistischen Beobachtungskunst.

Hoffmanns Persönlichkeit vereinigt diese entgegengesetzten Seelenkräfte. Daß er diesen Widerstreit in unvergeßlichen Bildern von allgemein menschlicher Bedeutung verewigen konnte, macht sein Künstlertum aus, von dem er nicht minder großartige Vorstellungen hatte wie z. B. Novalis. Auch für ihn leben die göttlichen Kräfte im Künstler, dem die Mittlerrolle zwischen der Gottheit und der Welt zugeteilt ist.

Eichendorff ist eine der liebenswürdigsten Gestalten unserer Dichtung und uns als Dichter volkstümlicher Lieder, die uns in zahlreichen Kompositionen immer und immer wieder entgegen treten, vertraut. Auch die erzählende Dichtung zählt ihn unter ihre Meister. Die romantische Novelle: „Aus dem Leben eines Taugenichts“ gehört zu den edelsten Stücken der Gattung. Der Umkreis der Töne, über die Eichendorff verfügt, ist nicht eben groß, und viel Konventionelles schlingt sich um sein Lied und seine Erzählung; feiner aber hat reiner die duftigen und zarten Farben der Mondscheintromantik und des sonnigen, sorgenlosen Welt-daseins zu malen verstanden, wie er. Naturgefühl und weicher, musikalischer Stimmungsreiz webt in seinen Liedern und seinen Novellen. Das Kunstmäßige, obwohl bei Eichendorff stark ausgeprägt, tritt in seiner Wirkung mehr zurück gegenüber einer nur

¹⁾ Unser Wort Klangfarbe vermischt z. B. Musik und Malerei.

ihm eigenen frischen Unmittelbarkeit, die das Geheimnis seiner Volkstümlichkeit ist.

Eine ganz bestimmte Menschenschar ist für ihn charakteristisch: fröhliche Gesellen, die ziellos durch die Welt fahren, Adelige mit ihren verliebten Abenteuern, Studenten, Spielleute, Schauspieler, das ganze bunte Volk der romantisch belebten Landstraße, schwärmende Mädchen, die hinter dem Fenster spähen, lustige Tanzgesellschaft im hell erleuchteten Saal, im Geflatter der Bänder und Schleifen. Die sehnfüchtigen Klänge eines Ständchens, Verwechslungen, Verwirrungen, überraschende Lösungen, einsame Schlösser im verlassenen Park, die Weise des Waldhorns sind immer wiederkehrende Motive. Im Taugenichts bewegt Eichendorff die bunte Gesellschaft, die unberührt um die Sorgen des Daseins ihr Wesen treibt. Philister und Träumer treten einander gegenüber, wie es der romantischen Auffassung vom Leben gemäß war; süßes Nichtstun, unbestimmter Genuß des Daseins ist der Sinn der romantischen Lebenskunst, verknüpft mit einem kindlichen Gemüt, das über die Fährlichkeiten der Welt spielend hinwegkommt. Hier treffen wir auch das romantisierte Italien als Schauplatz, die Künstlerheimat, ohne Lokalfarbe, aber mit sehnfüchtigem Auge gesehen. Die Handlung bewegt sich in bunten und geheimnisvollen Abenteuern. Der große und echte Zug, der dieses Werk besonders auszeichnet, ist die frische Naturfreude, die Verherrlichung des Schweifens und Wanderns, unbeschwert und leicht, ohne jede Sorge, die hellste, glücklichste Form des deutschen Weltfahrens und Suchens, ohne die drückende Seelenschwere eines Parzival oder Simplizius. Es ist die fröhliche Mär vom Leben und Glück eines Sonntagskindes; wer nur den lieben Gott läßt walten, ist seine Lebensregel.

5. Arnim-Brentano, Des Knaben Wunderhorn; das Volkslied.

Schon frühere Jahrhunderte hatten ihr Interesse der deutschen Vergangenheit zugewandt. So haben die Humanisten und das 17. Jahrhundert die Verherrlichung Hermanns des Cheruskers eingeleitet, Opitz gab das Annolied heraus, ein Denkmal des 11. Jahrhunderts. Im 18. Jahrhundert begründete Klopstock die Begeisterung für die deutsche Vorwelt, und in dessen zweiter Hälfte trat die mittelhochdeutsche Dichtung von neuem in den Gesichtskreis (Bodmer). Diese Bestrebungen hat die Romantik aufgenommen

und in großartiger Weise ausgebaut. Es erfolgte eine Versenkung in die deutsche Vergangenheit mit dem seit Herders Auftreten immer mehr geschärften historischen Sinn. Die Stoffwelt des Mittelalters und der Reformationszeit drang in die Dichtung der Romantiker ein und verdrängte die antiken Stoffe, die bei Goethe und Schiller vorherrschten¹⁾. Deshalb ist die romantische Dichtung oft gekennzeichnet worden als Wiedererweckung der mittelalterlichen, insbesondere der alten deutschen Stoffwelt, die in verklärter Gestalt die deutsche Romantik durchzieht.

Besonders hängt mit der Romantik der Ausbau der germanistischen Wissenschaft aufs engste zusammen; die alten Literaturdenkmäler wurden herausgegeben, erklärt und dem deutschen Publikum vermittelt; was an altem Gut noch aufzufinden war, wurde pietätvoll gesammelt. So hatten z. B. die Brüder Grimm die deutschen Märchen und Sagen der drohenden Vergessenheit entrissen. Arnim und Brentano sammelten den Schatz der deutschen Volkslieder in ihrem Wunderhorn. Die Bedeutung dieser Sammlung geht aber über die bloße Aufbewahrung alten Volksgutes weit hinaus. Das Volkslied wurde mit besonderem Nachdruck in den Gesichtskreis der Deutschen gerückt, das Verständnis dafür vertieft; die größte Bedeutung aber dieses Goethe gewidmeten Buches ist die Wirkung, die es auf die Dichtung ausübte. Die Lyrik der Folgezeit ist aufs stärkste vom Wunderhorn berührt und durch dieses Werk so, wie sie geworden ist, nur möglich gewesen. Das deutsche romantische und volkstümliche Lied, oft in höchster Vollkommenheit mit der romantischen Musik verbunden, ist diesem Werk und damit der neuerwachten, ewig verjüngenden Kraft des Volksliedes zu danken.

Das Volkslied war in allen Jahrhunderten lebendig; überall treffen wir es an, und immer ist in ihm derselbe frische Hauch des Lebens. Seine Stellung zur Kunstpoesie aber war in den einzelnen Jahrhunderten verschieden. Im Mittelalter berührte sich der volkstümliche Sang und die Kunstdichtung (vgl. Nibelungenlied, Kürenberg, Walther, Neidhart). Später trat ein starkes Auseinandergehen ein, in der Reformationszeit kommen beide wenigstens in einigen Punkten wieder zusammen (Kirchenlied, Streitgedicht); dem Volkslied am fernsten stand die Zeit von Opitz bis Lessing einschließlich. Erst mit Herder tritt das Volkslied unmittel-

¹⁾ So haben z. B. Uhlands Balladen mit nur zwei Ausnahmen mittelalterliche, bzw. altdeutsche Stoffe.

bar in die Kunstdichtung ein und wird zum Jungbrunnen der deutschen Dichtung in Goethe und vielen kleineren (vgl. den Göttinger Hain).

Herders Sammlung der Volkslieder war anders geartet als die romantische der Arnim-Brentano. Er kämpfte gegen die Kunstdichtung der Aufklärung und setzte dagegen die Werke der Weltliteratur, die ihm Poesie im ursprünglichen Sinne verkörperten, Poesie als Muttersprache des menschlichen Geschlechts. Viele Länder und Zeiten hatten daran Anteil, ein Viertel nur war deutsch, es waren, wie ein späterer Titel der Sammlung sagte, „Stimmen der Völker in Liedern“. Hier stand Herder durchaus im Banne der weltbürgerlichen Gesinnung seines Zeitalters. Arnim und Brentano hatten, wie Herder, auch Kunstlieder aufgenommen, ihre Sammlung aber auf das deutsche Lied beschränkt. Erst nach und nach krystallisierte sich unser Begriff des Volksliedes heraus. Arnim unterstrich die nationale Bedeutung des Volksliedes aufs schärfste. Niedergang des Volksliedes zeigt den Niedergang des Volkslebens wie des Staates. Eine Erneuerung und Gesundung des Volkes muß mit Notwendigkeit sich in einer Wiedererweckung des Volksliedes spiegeln. Neben Liebe, Natur und Arbeit lebt in den Liedern des Wunderhorns die Religion, der Kampf, das Vaterland, die Freiheit von Mensch und Volk und das Leben aller Stände. Daran anknüpfend hat der Freiherr vom Stein gesagt, daß ein gut Teil der Gesinnung, durch die Napoleon vernichtet wurde, in Heidelberg, wo das Wunderhorn entstand, geschaffen wurde. Die Herausgeber haben die Lieder der Sammlung nicht mit philologischer Treue wiedergegeben, sondern sie gelegentlich stark überarbeitet. Er nahm sich dieses Recht aus der Erkenntnis von den Veränderungen der Volkslieder im Munde der Jahrhunderte. Später entstanden dann zahlreiche wissenschaftliche Volksliedersammlungen, und die von Arnim-Brentano begonnene Arbeit steht auch heute nicht still.

6. Das romantische Lied.

Brentano.

Brentano ist eine hochbegabte Dichternatur gewesen, die aber selten zur Vollkommenheit gelangt ist. Sein Werk ist außerordentlich ungleichmäßig, viel Improvisatorisches, genial hingeworfenes, nicht Ausgereiftes. Er hatte die glückliche Gabe, den Volkston zu treffen, verband aber damit gleichzeitig ein virtuosos Können

und die Freude am künstlichen Spiel. Gern sah er sich in der Rolle des Vaganten, dessen Poesie und Leben er verkörpern wollte. Im Singen sind viele seiner Gedichte geschaffen, und musikalischer Rhythmus tritt bei ihm wie bei keinem anderen zu Tage. „Die lustigen Musikanten“ zeigen die seltsame Mischung seiner Muse. Eigene Lebensstimmung liegt darin, das Zerrissene seiner Seele, die Gegensätze in seinem Fühlen, jauchzende Lust und bitterer Gram. Dargestellt ist der Spielmann in romantisch gebrochener Beleuchtung, so wie Brentano selbst sich oft sah. Die rauschenden Klänge der Musikanten bergen unter dem heiteren Schein die Qual des verlorenen Menschen. Virtuos ist die Lautmalerei. „Sprich aus der Ferne“ ist eines seiner reifen Gedichte, in denen sein lyrischer Ton rein zum Ausdruck kommt in der reichen, starken und einheitlichen Stimmung. Eigenartig ist Brentanos schöpferische Phantasie, mit der er Märchen, Sage und Legende erschafft; hier ist in ihm ein Stück des schöpferischen Volksgeistes lebendig, den die Romantiker als Quelle der Volkspoesie und Überlieferung ansahen. Das bekannteste Beispiel ist die Loreleisage, die von Brentano geschaffen, aber nicht in seinem Liede, sondern dem Heinrich Heines ins allgemeine Bewußtsein getreten ist.

Eichendorff.

Eichendorff stand ursprünglich unter dem Eindruck der romantischen Virtuosenkunst A. W. Schlegels und Tiecks; in seiner Heidelberger Zeit aber löste das Volkslied des Wunderhorns sein echtes Dichtertum. Echter Volksliedton, Singbarkeit, Einfachheit, starke Stimmungsgewalt, Gemüt sind die Grundfesten seiner Lyrik. Der Gegenstand ist die Natur, der deutsche Wald, die Lust frohen Wanderns. Eine naive Frömmigkeit gibt seinem Naturempfinden die bezwingende Kraft. Aus der Wirklichkeit, dem Zusammenwachsen mit der Natur von erster Kindheit an stammt sein Naturgefühl; der virtuose Stimmungsklingklang anderer Romantiker, wie Tiecks, ist ihm fremd. Still und echt ist Eichendorff gewachsen ohne Sprünge und Risse, und er ist einfach geblieben. „Es ist nichts groß, als was aus einem einfältigen Herzen kommt“, hat er gesagt. Und die Einfachheit und Echtheit hat er bewahrt trotz des heiter spielenden Erbes des Rokoko, das in ihm, dem großen Herrn, auch noch mächtig war und ihm die Grazie verlieh, die gerade seine Novellen so anziehend macht. Auch 1813 hat in ihm einen begeisterten Sänger gefunden.

„Mondnacht“, von Schumann komponiert, zeigt die Eigenart von Eichendorffs Naturlyrik: weiche, duftige Stimmung, die helle Mondnacht, träumerische Sehnsucht, Naturandacht, Lösung der Seele und erdenentrückten Frieden. Voll tritt uns seine Persönlichkeit aus dem „Morgengebet“ entgegen. Es ist von Mendelssohn komponiert, der einigen Liedern Eichendorffs die Töne gegeben hat. Schweigen, Friede, Einsamkeit der Natur führt ihn zu Gott über den Gram der Welt hinweg. Um Weltgunst soll sein Saitenspiel nicht ertönen. Von Eichendorff sind eine große Anzahl Lieder lebendig geblieben, teils durch die Komposition berühmter Musiker, teils wegen ihres volkstümlichen Gepräges.

Uhland.

Uhland hat sich ganz besonders um die Belebung der deutschen Vergangenheit verdient gemacht. Die Sagen des Mittelalters lernen wir zuerst durch Uhlands Balladen kennen. Aber auch seine Lyrik im engeren Sinne ist lebendig geblieben und mit zahlreichen Stücken in den lebendigen Kreis des Volksliedes eingegangen. Mit diesen Liedern sind wir seit früher Jugend vertraut. Uhland verfügt nicht über die Stimmungsgewalt eines Brentano oder Eichendorff; er ist nüchterner, klarer, mehr durch den Verstand bestimmt, Eigenschaften, die im allgemeinen der rein lyrischen Empfindung entgegen sind (vgl. Schiller). Dafür aber hat Uhland das fernige deutsche Gemüt gepaart mit einem tiefen Verbundenheitsgefühl zum Volke, und daraus sind ihm die lyrischen Werke entsprossen, die ihn aufs engste noch heute mit allen Volksgenossen verbinden. Uhland wurzelt mit seiner Wissenschaft und seiner Dichtung durchaus in der Romantik; er selbst aber war als Persönlichkeit keineswegs nach romantischem Zuschnitt, sondern ein heller, klarer Pflichtbürger, in dessen Leben keinerlei Besonderheiten oder Extravaganzen festzustellen sind.

Frühlingslied und Frühlingslandschaft weiß er mit reifer Kunst zu umfassen; dagegen sind seine Liebeslieder hausbacken, und wenn er die Linie dieser Hausbackenheit überschreitet, sind seine Töne völlig verstimmt. „Frühlingsglaube“ zeigt die Kunst des Dichters in ganz besonderem Maße; hier ist die Stimmung von großer Kraft, und in jeder Zeile lebt die jauchzende Freude über den Einzug des Frühlings, so wie sie der von Uhland so bewunderte Walther von der Vogelweide empfunden hat. Auch nicht der leiseste Mißklang stört die lyrische Reinheit dieses von Gemüt,

Begeisterung und echter Freude getragenen Gedichtes. In Uhland war auch ein starkes Heimatgefühl mächtig. Aus dem Born des Volksliedes hat er tief geschöpft, eifrig hat er selbst Volkslieder gesammelt und sich ihrem Zauber mit vollem Herzen hingegen.

Kerner.

Kerner, mit Uhland befreundet, war als Mensch und Dichter von diesem sehr verschieden. Er hat eine starke Neigung zum Phantastischen und Sonderbaren, er liebt die seltsamen Gestalten und Begebenheiten im Gegensatz zu Uhland; das Dämonische, Gespenstige kommt bei ihm stark zum Ausdruck. Auch außerhalb seiner Dichtung hatte er für die okkultistisch-romantischen Wissenschaften tiefes Interesse. In der Dichtung freilich ist der Umgang mit der Geisterwelt ihm so vertraut geworden, daß diese unheimlichen Stoffe gelegentlich recht in Gemütlichkeit untergetaucht sind.

Auch Kerner's Lyrik lebt vom Geist des Volksliedes, tiefes Naturgefühl ist ihm angeboren. Uhland ist der größere und sicherere Gestalter, Kerner aber meistert in viel höherem Grade die Stimmung. Die bekannten romantischen Töne erklingen auch bei ihm: Waldeinsamkeit, Schönheit und Reinheit der Natur, Gesang der Vögel, romantische Wanderlust. Häufig bleibt er im Stofflichen stecken, die Balladen mißglückten ihm deshalb. Aber eine Reihe seiner lyrischen Dichtungen sind uns noch heute vertraut. Das „Wanderlied“, von Schumann komponiert, ist eines der Lieder, mit denen Kerner den romantischen Liederchatz um ein Kleinod bereichert hat. Romantische Wanderlust und sein schwäbisches Heimatgefühl weben in seinen Strophen und ertönen in vollem, bezwingenden Klang. Romantische Sehnsucht und Wirklichkeit sind aufs schönste miteinander verbunden.

Mörise.

Ein Schwabenkind, in trautumschränkter Enge
Am Quell der Heimatsagen aufgesprossen,
Von Goethes und der Griechen Hauch umflossen,
Steht deine Muse fern dem Weltgedränge.
Tieffinnig auch durch die geheimsten Gänge
Der Menschenbrust wagt sie den Weg entschlossen,
Dann wieder übt sie ungebundene Poffen
Schalkhaft im Schatten kühler Waldeshänge.
Dem Schiffer, der beschwert mit Warengütern
Vorbeizieht auf dem breiten Strom des Lebens,

Verhallt dein Lied gleich dem Gesang der Grille.
 Noch aber darbt die Welt nicht an Gemütern,
 Die auch das Leise rührt, und nicht vergebens
 ward dir der Märchenzauber der Idylle. (Heyse.)

Mörise ist erst spät in seinem Werk und seiner Kunst erkannt worden. Als er seine ersten Lieder ertönen ließ, stand die politische Tageslyrik und das Virtuosenhumour in Mode, und nur wenige hatten das Ohr, die reinen Naturlaute seiner Dichtung zu vernehmen. Später aber wurde er vor allem durch die Musik (H. Wolf) in weite Kreise getragen, und heute sehen wir in ihm die seit Goethe stärkste lyrische Urkraft. Erscheinungen wie Mörise, die naturgewachsen sind, lassen sich nicht unter die üblichen Klassifikationen zwingen; er steht auf der Lyrik der Romantik, dem Volkslied und auch auf der antiken Lyrik, die er innig liebte und teilweise auch verdeutscht hat. Daneben ist ihm eine scharfe, das Einzelne erfassende Beobachtung der Wirklichkeit eigen, die ihn mit den Lyrikern des Realismus verbindet. Abhängigkeiten und Stoffe haben ihn aber niemals bestimmt. Im Kern ist er ganz er selbst und unvergleichbar. Der Natur war er nicht schwärmerisch zugewandt wie manche der romantischen Lyriker, sondern innerlich tief verbunden. Das Wunder der Natur, die unergründliche Tiefe, über der ein nicht zu lüstender Schleier schwebt, hat er in andächtiger Versenkung geliebt und gestaltet. Waldeinsamkeit war ihm keine poetische Mode oder sehnsüchtige Laune der Übersättigten, sondern tiefes Bedürfnis, eigenste Natur und Qual zugleich. Seine Phantasie ist ursprünglich, nichts von romantischem Virtuosen ist an ihm zu merken, die Bilder seiner Einbildungskraft sind nie erborgt aus Überlieferung oder Geschichte, sondern selbst geschaffen. Aus einem engumgrenzten Dasein und Erleben quillt ein ungewöhnlicher lyrischer Reichtum. Was von außen kam, hat Mörise von sich weggehalten, auch dem Zwang der äußeren Form beugte er sich ungern. Der Volksliedstrophe und den freien Rhythmen gibt er den Vorzug. Alles Aktuelle fehlt; er ist immer über- und außerzeitlich; die Rhetorik der politischen Lieder konnte bei ihm kein Echo wecken.

„Verborgenheit“ ist keine Geste romantischer Weltflucht, sondern das eigene tiefempfundene Lebenslied. Das Streben nach Abgeschlossenheit von der Welt ist ihm Wonne und Pein zugleich; die Erschütterungen seiner Jugend ließen ihn Sicherheit vor großen Erregungen des Gemüts suchen. „Er ist“, durch Hugo Wolf eines der bekanntesten Gedichte Mörises geworden, ist eine be-

zaubernde Mischung von tiefem Empfinden, spielender Anacreontik und romantischer Stimmung. „Schön Rohtraut“ ist balladenartig und gemahnt unmittelbar an das Wunderhorn, dem auch Mörike verpflichtet ist. Der Kehrreim enthüllt uns die innere Bewegung des Dichters, aus der die Dichtung an dem zufällig gelesenen Namen sich emporgerankt hat. Die Handlung ist ganz knapp, das Gewicht liegt auf den zu klaren Bildern geschaffenen Situationen. Durch die bloße Andeutung erweckt er Spannung und Stimmung. Die altertümelnde Sprache bleibt in den Grenzen, die Gefahr des Künstlichen und Gemachten ist durchaus beschworen. Vor allem aber fehlt jede süßliche Weichheit, die bei ähnlichen Werken der Duzendlyriker so häufig eintritt. In dem „Gesang Weylas“ träumt sich die Sehnsucht des Dichters ins Märchenland. Das Land der Erfüllung, das ferne leuchtet, steigt vor uns empor, geheimnisvoll und glänzend; es ist eine Naturmythe, von äußerster Sehnsuchts Gewalt erfüllt. In Orplid spannt sich Mörike ein, er gab dem Land Leben und Geschichte. „Der alte Turmhahn“ gehört der Idylle an, wie sie uns besonders im 18. Jahrhundert entgegengetreten ist. Behagen und liebevolles Versenken in das engumgrenzte, gemütdurchwehte Dasein ist der Grundton. Hier zeigt Mörike seinen gemütvoll-schwäbischen Humor, der die Dinge und Begebenheiten mit heiterer Laune und schnurrigem Behagen bestrahlt. Der Turmhahn hat auch eine Geschichte; nachdem er seinen unsteten Herrn begleitet hatte, ist er im Goethe-Schillerarchiv untergekommen. Ludwig Richter hat die Idylle illustriert.

7. Görres, Einleitung und Nachwort zu den Volksbüchern.

Görres gehört nur mit einem kleinen Teil in das Reich der Literatur und Dichtung. Wissenschaft und Politik sind die großen Provinzen seines Daseins. In der Jugend war er von der politischen Freiheitsbegeisterung ergriffen, die von Paris herwehte, dann aber hatte ihn der unmittelbare Augenschein bei einer Reise nach Paris ernüchtert und schließlich eine völlige Umkehr einge leitet. Aus dem ehemaligen Jakobiner und Kosmopoliten wurde einer der folgerichtigsten und leidenschaftlichsten Vorkämpfer des deutschen Volksgedankens in jener Zeit. Er war zu der Erkenntnis gekommen, daß der vollkommene Zustand der menschlichen Gesellschaft nicht in der Zukunft liegen könne, wie die Revolution verheißen hatte, sondern rückwärts in der Vergangenheit zu suchen sei.

Dieser Gedanke beherrschte einen guten Teil seiner Wissenschaft und führte ihn eine Zeitlang an die Seite romantisch-germanistischer Bestrebungen. Er wandte sich der alten und ältesten Literatur zu, nicht aus nur literarischen und vaterländischen Interessen, sondern weil die alte Literatur dem von ihm angenommenen vollkommenen Urzustand näher war, eine ursprünglichere Form des Empfindens, Denkens und Gestaltens darstellte und für dessen Erkenntnis besonders wertvoll sein mußte. Es waren Herdersche Gedankengänge, die ihn dabei ergriffen hatten. Von Herder übernahm er auch den geistigen Begriff des Volkes, seiner organischen Einheit und Schöpferkraft, und aus solchem Quell nährte er seine kampfbereite deutsche Begeisterung. Auf dem Boden des Volksbegriffes waren sich der katholische Publizist und der evangelische Theologe in Weimar begegnet und hatten sich die Hände gereicht.

Görres hatte die Absicht, die deutschen Volksbücher herauszugeben. In der Vorrede betont er ausdrücklich, daß es ihm dabei darum zu tun sei, in die Tiefe zu graben, um die verschütteten, lebendigen Quellen wieder bloßzulegen. Dann entwirft Görres ein Gesamtbild des Mittelalters, das bedeutend tiefer schürfte und zahlreichere Quellen nutzbar gemacht hat, als dies bei den ersten Romantikern der Fall war. 1808 hielt er in Heidelberg die erste akademische Vorlesung über altdeutsche Literatur.

8. Heine, die Grenadiere, die schlesischen Weber, Seegespenst.

Heines Persönlichkeit und Dichtung ist viel umstritten worden und auf eine einheitliche Formel schwer zu bringen. Auch in seinen Dichtungen sind große Gegensätze, der romantische Virtuose und zwar der größte und wirkungsvollste, und der zerbrochene, gequälte Mensch, der für seine schweren letzten Jahre große und reine Töne gefunden hatte; hier verschwand der Virtuos, und ein echter Gestalter zeigte sich im Romanzero.

Heine war der Sohn einer sinkenden Zeit, Klassik und Romantik waren abgeblüht, und die neue große Dichtung, die in den fünfziger Jahren sich erhob, war kaum in ihren ersten Anfängen spürbar. So war die geistige Umwelt ohne Sicherheit, ohne Notwendigkeit; die schaffenden Geister ergaben sich der Willkür, dem Epigontum oder dem Dienst des Tages. Die Stellung des Künstlers zu seiner Aufgabe ist ungefestigt, er ist enturzelt und steht zu sich selbst ironisch.

Eine außerordentlich starke Wirkung hatte auf Heine und viele seiner Zeitgenossen die Persönlichkeit und Dichtung Lord Byrons ausgeübt. Die Romantik war eine europäische Bewegung geworden und hat die europäischen Literaturen mächtig berührt. Auch Byron zeigt ganz bestimmte Seiten des romantischen Dichtertypus. Die hohe Meinung des romantischen Dichters von sich selbst trieb er auf die Spitze, allerdings gepaart mit der aristokratischen Verachtung des Gewöhnlichen, und insofern echter als die Weltverachtungspose der Literaten, die ihn nachahmten. Dann zeigt seine Dichtung den subjektivistischen Zug, den die frühen Romantiker als Kennzeichen romantischen Genies feierten. Diese Seiten der Romantik hat Byron veräußerlicht, aber in einen verführerischen Glanz von Eleganz, genialem Dilettantismus, interessanter Geste getaucht. Über allem schwebt der vielgenannte Weltschmerz des Dichters, der nicht immer frei von Pose, im Kern doch tief und echt war; denn er wurde durch mancherlei Erschütterungen und durch die Ruhelosigkeit seines Gemüts genährt. Im Zusammenprall mit der Welt hielt er den Wert der eigenen Person fest und verwarf jene. Seine Kunst betrachtete er als Beschäftigung des Liebhabers; er betonte mit Nachdruck seine improvisatorische Art, die Nachlässigkeit seines Schaffens. Er wollte als Aristokrat und Weltmann angesehen werden, der, wenn ihn die Laune ankam, auch ein Meister im Reiche der Dichtkunst sein konnte.

Heine bekennt selbst, daß er sich Lord Byron am meisten verwandt gefühlt habe, und in der That hat dies Vorbild ihn bezaubert und zu bewußter Nachahmung gereizt. Ein gut Teil seiner virtuososen, bald formvollendeten, bald scheinbar nachlässig hingeworfenen Dichtungen sind durch solchen Einfluß mitbestimmt; Genuß und Ruhmbegierde haben beider Leben beherrscht.

Bezeichnend ist Heines Stellung zum Volkslied. Alle Liedromantiker haben aus dem Wunderhorn geschöpft, auch Heine erkannte den Reichtum dieser nie versiegenden Quelle. Auf dem Gebiet der Ballade hat Heine mehrere vollendete Dichtungen geschaffen, darunter „Die Grenadiere“. Für das Rheinland, die Heimat Heines, hatte die französische Revolution und Napoleon die Aufhebung der Leibeigenschaft und die Begründung der bürgerlichen Gleichheit gebracht, im Code Napoléon erhielten auch die Juden die bürgerliche Gleichstellung. So ist es erklärlich, daß Heine wie viele Deutsche in jener Zeit¹⁾ in Napoleon den Befreier, das

¹⁾ Vgl. hierzu z. B. Hegels und Goethes Stellung.

Genie sahen, in die Welt gesandt, eine neue, bessere Ordnung der Dinge heraufzuführen. Deshalb sind „Die Grenadiere“ mit Heines echten Empfindungen genährt. Die leidenschaftliche Begeisterung des jungen Heine für die Größe und der Schmerz über das tragische Geschick des Genies tritt passend in die Erscheinung. Besonders gegliedert ist der knappe Ausdruck, der Volksballade ähnlich, doch ist das ganze durchaus Kulturdichtung; ein Vergleich etwa mit dem König in Thule läßt den Unterschied der beiden Dichtungen und ihr verschiedenes Verhältnis zur Volksdichtung klar erkennen.

Das Gedicht „Die schlesischen Weber“ bezieht sich auf den schlesischen Weberaufstand des Jahres 1844, der auch den Stoff zu Gerhart Hauptmanns Drama gab. Hier tritt eine andere Seite von Heines Schaffen hervor, seine politische Lyrik, die er in den Dienst des Kampfes gegen die alten Autoritäten stellte, und bei der er sich gelegentlich im Tone vergriff. Hier fließt die Empfindung aber rein, die revolutionäre Grundgesinnung, die Hoffnungslosigkeit und die Verzweiflung sind eindringlich gestaltet; wirkungsvoll ist der Kehrreim mit seinem dumpfen, unheimlichen Klang.

Zwischen der Verherrlichung des Genies, des Einzelnen, und der sozialen Einstellung des letzten Liedes hat Heine keine Brücke gefunden. Hatte er auf der einen Seite Mitgefühl mit den Enterbten und Entrüstung über ihre Bedrücker, so graute ihm anderseits vor der Gleichmacherei; nicht selten kommt bei ihm die Beflemmung des Künstlers gegenüber den dumpfen Instinkten der Masse in einer Weise zum Ausdruck, die in grellem Gegensatz zu seiner politischen Parteinahme steht.

„Das Seegespenst“ gehört zu dem großen Zyklus „Die Nordsee“. Hier benutzt Heine die freien Rhythmen in wirkungsvoller Weise. Das Gedicht zeigt seine Stellung zur Natur, die grundsätzlich verschieden ist von der der Volksliedromantiker. Heine setzt seiner oft passenden Naturschilderung ironische, sentimentale und künstliche Lichter auf; er umspielt geistreich die Vorstellungen, er ist auch hier romantischer Virtuos. Die berühmte Schlußzeile (der „Heinische Schluß“) ist aus E. T. A. Hoffmanns „goldenem Topf“ übernommen.

9. Die klassisch-romantischen Epigonen.

Geibel, der Bildhauer des Hadrian.

Fast jede große, geistige und schöpferische Tat verflingt im Werke der Epigonen; sie nehmen die äußere Form, das äußere Gesetz

als Gefäß, ohne es mit Gehalt zu erfüllen; sie gießen nur einen Inhalt hinein, der dann der gewählten Form, dem gewählten Symbol nicht gemäß ist. Epigonenkunst lebt vom Kostüm und durch die Maske, und nicht selten haben ganze Zeitalter sich dadurch täuschen lassen. Was an Heibel noch lebendig ist, zeigen unsere Anthologien; hier ist die Rede von seinem Epigonentum, dessen Tragik er im Bildhauer des Hadrian geschildert hat, ohne durch die Qual dieser Tragik selbst erschüttert zu sein, die sein Leid hätte sein müssen, wenn er sehend gewesen wäre gegenüber dem Ruhmeskranze der Zeitgenossen und der Huld eines Königs.

Aus dem Wissen heraus, nicht aus der Qual der Seele zeichnet er den Bildhauer Hadrians, des grandiosesten Beispiels eines Epigonen weltgeschichtlichen Stils. Er hat den Stein gebändigt und jedes Maß getroffen in treuer Nachahmung der Formen einstiger Blüte, aber der Schauer, das Geheimnis, die göttliche Qual des Schaffens, die sich in der Gestalt erlöst, fehlt; kein Unnennbares rührt ihn an. Vom Reichtum der Vergangenheit wird jede Aufgabe bestritten, kein schöpferischer Funke springt in eine götterlose Wüste.

So müßte, denkt sich Heibel, der Bildhauer des Hadrian empfinden, er aber glaubte mit seinen Mitstreitern, die platten Erzeugnisse der politischen und Zeitdichtung bezwingen zu können mit dem Rüstzeug des Epigonen. An die größten Stoffe hat er sich gewagt, die er nimmermehr bewältigen konnte, z. B. die Nibelungen Sage. Hier hat Heibel treffend gesagt:

„Hagen wütet nicht blind, er ist ein besonnener Hofmann,
Der den Rivalen ersticht, weil er die Gnade ihm stiehlt,
Siegfried selber ist nichts, doch büßt er das schwere Verbrechen,
Daß er sich doppelt verlobt, was die Moral nicht erlaubt“.

Heibel schwebte als Ideal der Dichtung eine harmonische Verbindung von klassisch=strenger Form und romantisch=pittoreskem Stoffreiz und eigener Empfindung vor. Ein treffendes Beispiel für solche spielerische Schönheitsmanier ist Heibels Brunnbild.

Heyse, der letzte Kentaur.

Heyse, ein Mitstreiter Heibels, war uns schon als versgewandter Übersetzer begegnet; seine Kunst kam am freiesten in seinen Novellen zum Ausdruck, mit denen er Jahrzehnte lang seine Leser bezauberte, und in der Tat sind einige Kabinettsstücke darunter.

An antiker und romanischer Form hat er sich geschult, Boccaccio war sein Meister. Er schafft nicht aus tiefer, bezwingender Ergriffenheit des Herzens, ein außerordentlicher Kunstverstand hat bei ihm die Führung, und da, wo er versucht, auf dem großen Hintergrund einer geistigen Welt seine Gestalten sich bewegen zu lassen, wie in seinen großen Romanen, wird er zum reinen Tendentz- und Zeitdichter.

Von seinen Novellen sind die italienischen ihm am besten gelungen, der Glanz des südlichen Lebens und der südlichen Landschaft waren seinem farbenschwelgenden Sinn besonders gemäß. Gern sucht er überraschende Motive und Probleme auf, die neuartig und interessant sind. Die formale Seite steht im Vordergrund; die Geschichte wird gut erzählt, aber der Gehalt ist nicht bedeutend. Er war kein ursprünglicher Mensch wie Keller oder Storm, sondern ein Kulturdichter von freilich erlesenem Geschmack.

Der letzte Kentaur führt uns in den Münchener Kreis, Genelli ist der Erzähler der Geschichte, die neben der malerischen Phantasie Heyses auch manche führenden Gedanken aus seinem Gesamtwerk erkennen läßt; seinen künstlerischen Liberalismus, sein frohes Heidentum, seine Abneigung gegen Spießbürgerei, Prüderie und Frömmelei. Die Bildhaftigkeit der Szene ist glücklich herausgearbeitet mit der Sauberkeit und Sicherheit, die solchen Talenten der Form eignet. Wir folgen dem interessanten und heiteren Spiel seiner Phantasie, aber ohne daß tiefere Regungen mitschwingen. Größe und Tiefe auch im heiteren Spiel ist der Kunst der schwelgenden Epigonen versagt.

III. Das Drama des 19. Jahrhunderts.

1. Heinrich von Kleist, Prinz von Homburg; der zerbrochene Krug.

Die Größe des Dramas der Griechen und Shakespeares lag darin, daß in diesen Werken die Welt selbst Gestalt wurde, daß die Bretter wirklich in vollem Sinne des Wortes die Welt bedeuteten. Das Walten der ewigen Mächte im Schicksal des einzelnen und der Menschheit, die unendliche Fülle der Gestalten, die die Welt in sich barg, waren Sinn und Gegenstand dieser Ur- und Höchstformen des Dramas; das Verbundensein mit Welt und Volk war der urgegebene Boden, aus dem der Lebensquell dieser allein im vollen Sinn schöpferischen Dramen floss. Solche Urthat

kann eine andere Zeit, die sie nicht hat, niemals ersetzen, und unser neueres Drama hat deshalb keine Grundwurzel, aus der alle Lebensäfte stammten. Den antiken Tragikern war das Drama im letzten Grunde immer daselbe, unseren großen deutschen Dramatikern nicht. Lessing war es ein Kampf der Gefinnungen, deren Träger die handelnden Personen waren, und in der spannungsreichen Schürzung und Entwirrung des Knotens, in der dramatischen Handlung, war für ihn solcher Kampf darstellbar; daneben war ihm die Bühne Kanzel, in der Emilia Galotti wie im Nathan. Am nächsten steht ihm Schiller; auch er will lehren und überreden, und aus seiner persönlichen Auffassung von Schicksal und Freiheit gewinnt er den geistigen Raum, in dem sich seine Gedankenwelt bewegt, die zu seinem dramatischen Gesetz geworden ist. Goethes Dramen quellen aus seinen seelischen Erschütterungen, die in ihnen greifliche Gestalt gewinnen. Bei allen ist das Drama eine aus der Antike oder von Shakespeare übernommene Form, die der dichterischen Persönlichkeit und dem, was sie auszusprechen hat, dienstbar gemacht wird. Die Fülle und die umfassende Gewichtigkeit der Dinge, die im deutschen Drama Kunst geworden sind, allein vermochten das deutsche klassische Drama zu einem allgemeinen und großen Ausdruck menschlichen Geistes zu machen. Das Drama des 19. Jahrhunderts aber zeigt die Züge der Vereinzelung in gesteigertem Maße. Das Drama wird immer mehr eine überlieferte Form, in die ein persönlicher Inhalt und Gehalt gegossen wird.

Einer nur macht eine Ausnahme, Heinrich von Kleist. In ihm waren die bewegenden Kräfte von Grund aus dramatischer Natur; aus ihnen und der Gärung seines wildbewegten Innern erhob sich die dramatische Gestalt als etwas Notwendiges. Goethe sprach, was ihn bewegte, lyrisch aus, und sein Drama war eine erweiterte lyrische Form, zu der er greifen mußte, wenn die Fülle der Gesichte im rein lyrischen Gebild nicht mehr zu bändigen waren; Kleist konnte sich nur im Drama aussprechen, der lyrische Ton versagte, seine Erzählungen aber leben von der atembefleckenden dramatischen Spannung, die aus Drama gemahnt. Ein tragisches Künstlerschicksal erfüllte sich in ihm; der deutsche Dichter, dessen Seelenton und Grund am tiefsten dramatisch war, kam nur ein einziges Mal, am Ende seines Lebens, das er selbst herbeiführte, zum Drama im vollen Sinne, zur Verbindung seines Werkes mit dem Stoff und dem Atem der Welt; aber wiederum

hat dies Werk, „Der Prinz von Homburg“, geboren aus der eigenen Not, die gleichzeitig die seines Volkes, der Gemeinschaft war, die Bretter nicht erreicht, weil die Zensur einer Prinzessin, die ihren Ahnherrn, den Prinzen von Homburg, in Kleists Werk verunglimpft sah, mit einem Aufführungsverbot entgegentrat; und dieser Prinzessin hatte Kleist sein Werk noch obendrein gewidmet.

Kleists frühere Dramen trugen allzusehr den Stempel seiner Einsamkeit, seiner ungehemmten titanischen Überschwenglichkeit, die die Gestalten zu Monomanen macht; die rasende Mänade, die somnambule Träumerin sind solche Formen, in denen Kleist den wilden, chaotischen Grund seiner Seele zum kunstvollen Gebilde zwingen wollte. Zerrissenheit des Innern in vulkanischem Ausbruch, ekstatische Schreie, aber auch Bilder der Süße und glänzender Schönheit hat er so ans Licht gebracht. Um die stärksten Farben und ungeheuerlichsten Maße geht es in Kleists Dichtern, und die großen Sinnbilder, die seine Phantasie beherrschen, Heldentum und edle Ritterlichkeit, die Majestät und die Gelassenheit, den heroischen Liebeswahnsinn und die süße Zartheit der Hingebung hat er in einer Reihe von Gestalten auch in seinen früheren Werken verkörpert. Aber ihm fehlt die weise Beherrschung der großen Dichter, nur in seinem letzten Werk ist das wogende Chaos seiner Gefühle und Gesichte zur Klarheit gelöst.

Im Mittelpunkt steht der Gegensatz zwischen Gesetz und ungehemmter Leidenschaftlichkeit, verkörpert und zur dramatischen Entfaltung, wie zur seelischen Erschütterung und Wandlung gebracht. Es sind keine leblosen Ideenträger, wie oft bei Hebbel, sondern die Idee kommt aus der Fülle des Daseins, aus dem, was im Drang der Welt als Fazit zu ziehen ist.

Der Kurfürst hat weder die Absicht zu begnadigen, noch hat er sie nicht, das wäre eine rationale Formulierung, die den Kern nicht trafe; denn der Kurfürst ist nicht bloß der Vertreter eines eisernen Gesetzes, sondern in ihm lebt der große Weltverstand, der sich der Erkenntnis nicht verschließt, daß ein Gesetz, die starre, staatliche Form, sinnlos werden kann; er lebt mit dem Prinzen, und man fühlt deutlich, daß er in gleicher Lage vermutlich nicht anders gehandelt hätte. So ist die schicksalsbestimmende Rolle, die ihm im Drama zuerteilt ist, tief gegründet. Der Dichter läßt den Helden schließlich siegen, nachdem er die Grenzen innerlich anerkannt hat, die jeder Wille und jede Leidenschaft zu achten

hat. In diesem Augenblick darf die Begnadigung eintreten; sie erfolgt aber auch erst dann, als der Kurfürst in weiser Erkenntnis der Grenzen, die auch seinem preußischen Gesetzesgeist gezogen sind, mit innerer Notwendigkeit zur Begnadigung kommt. Der Kampf, der den Prinzen schließlich zur Läuterung führt, wird umgekehrt auch vom Kurfürsten gekämpft, trotz der Gelassenheit seiner äußeren majestätischen Erscheinung. Ein Meisterstück ist es, wie Kleist hier alle Register tragischer Verwicklung zieht, ohne das tragische Ende herbeiführen zu müssen, daß er umbiegen kann zur harmonischen Lösung ohne Gewaltsamkeit oder billige poetische Gerechtigkeit und Rührung. Bei solcher Führung der Handlung groß und gerecht bleiben, kann nur das Genie. Mächtig rauscht der Geist der Zeit in diesem Werk, der Kampf gegen Napoleon ist die ideale Atmosphäre, in der das Drama sich bewegt. Dem Dichter war sein eigenes Junker- und Soldatentum zum lebendig gefühlten Sinn geläutert, und die beiden Gegenpole preußischen Soldatenkönigtums und romantisch-deutscher Traumseligkeit waren zu einem Ganzen verwoben, wenn auch nicht ganz für jedes Empfinden zur Deckung gebracht. Aber der glorreiche Tag von Fehrbellin und die Verherrlichung des Heldensinns erklingt als tönende Fanfare auch den nachgeborenen Geschlechtern. Unter den Dramen, deren Gegenstand die Heroisierung der vaterländischen Geschichte ist, ragt Kleists „Prinz von Homburg“ in einsamer Größe empor; was sonst auf diesem Gebiete geschaffen wurde, gelangte über die bloß seelenlose Historie oder rhetorische Feier nicht hinaus.

Hier zeigt sich Kleist gleichzeitig als ein Meister der Szene, des Theaters; Bühne und Drama sind eins geworden, wie nur in den größten dramatischen Schöpfungen der gesamten Dichtung; der seelische Kampf vollzieht sich innerlich verbunden mit der Entfaltung des äußeren Geschehens. Der Meister der „allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden“ ist hier am Werke; eine Kunst des Dialogs tritt uns entgegen, die aus dramatischer Entladung her stammt, nicht aus dem Streit der Gedanken und Prinzipien. Seltsam kritische Gänge haben Kleist zum Realisten gestempelt; das Realistische aber, in diesem Drama besonders deutlich, ist ein zufälliges Ergebnis aus der Auseinandersetzung Kleistscher Seelengrübeleien mit einem Stoff, einer Umwelt, der er selbst entstammte, und die er deshalb so sehen mußte, wie sie war. Die dichterische Art und Gestaltungsweise Kleists ist im Gegen-

teil viel mehr verwandt dem, was die expressionistischen Theoretiker unserer Zeit in den Vordergrund rücken, grüblerische Seelenschau, Vision und Ekstase, Raserei, naturfern und bis zum entsetzlichsten tragischen Sichselbstverlieren weltfremd. Mit manchem Recht haben sie Kleist in ihre Ahnengalerie aufgenommen.

Der Romantiker ist Kleist stark verpflichtet; schon seine Neigung zur Nachtseite der Natur zog ihn dahin. Aber auch sonst hat sein Werk vielfältige romantische Einwirkung erfahren. Und doch wäre es verkehrt, ihn auch nur oberflächlich dort einzugliedern. Kleist ist die erste, mächtigste Verkörperung völliger Vereinzelnung und Vereinsamung des Menschen, Genies und Künstlers, im Fühlen und Denken bestimmt durch die Qualen des Losgerissenen, für den die Brücken zur Welt und Gemeinschaft abgebrochen waren. Einsiedler zu sein, war sein menschliches Schicksal; seiner mächtigen Kraft bewußt doch keinen verstehenden Widerklang von anderen zu hören, sein dichterisches. Ihm schlug keine Stunde, wie Schillers Räubern und Goethes Götz und Werther. Der einsame Kämpfer gegen Volk und Zeit, im großen wiederholt von Nietzsche, im kleinen von vielen anderen des 19. Jahrhunderts, ist er gewesen, das erste große Symbol für die Gottverlassenheit einer unzeitgemäßen großen Seele, die unerlöst aus dem Leben schied.

Der zerbrochene Krug ist als eines unserer großen Lustspiele oft bezeichnet und gefeiert, nicht selten sogar als das reinste und vollkommenste Werk des Dichters gepriesen worden. Und doch ist es das Werk, das am wenigsten vom Innern Kleists gefügt ist. Auf Grund einer Wette entstanden, ist es nahezu vollständig technische Leistung geblieben, nicht mit Notwendigkeit seinem Blute entquollen, sondern aus äußerem Anlaß heraus angefertigt. Als Probe technischen Könnens ist es nun allerdings eine mustergültige Leistung. Hinzukommt noch die hochentwickelte Kunst realistischer Kleinmalerei, die in seiner Zeit einzig dastehend, erst viel später gewürdigt werden konnte und damals diesem Werk den Weg zum Publikum versperrte.

Auch das Lustspiel großen Stils ist aus tiefem Seelengehalt geboren; Kleists zerbrochener Krug fesselt und reizt durch das bloße Geschehen, die Werte liegen in der überraschend spannenden und im Rahmen unserer Lustspiele überragenden Meisterschaft der Dramatisierung; es ist die glänzendste Probe für die dramatische Handwerkslehre, die Schulmeinung: Drama ist Stoff

plus Technik. Die spannende Gerichtsszene, unendlich oft variiert um des kriminellen Reizes willen, und, wenn richtig aufgedreht, immer wirksam, ist hier mit realistischer Schilderung von Szenen und Charakteren so glücklich verbunden, daß das Fehlen menschlicher tieferer Werte unbemerkt bleiben kann, weil der Zuschauer durch die Bildhaftigkeit und Spannung bezaubert werden muß. Man wird an das Wort erinnert: „Eine gut gemalte Rübe ist besser als eine schlecht gemalte Madonna“. Kleists Lustspiel ist eine solche gut gemalte Rübe, und es konnte naturgemäß im Zeitalter des Naturalismus und Impressionismus leicht auferstehen, weil damals das „gut gemalt“ wichtiger war als der Gehalt des Gegenstandes.

Es ist ein köstliches Genrebild, entsprungen Kleists dramatischem Ehrgeiz, der trotz aller Befessenheit bei ihm eine große Rolle gespielt hat. Er hat immer den Rang der Großen vor Augen gehabt, den zu erreichen oder gar zu übertreffen die Ruhmsucht in seiner Seele quälte. Er ist nicht der einzige, auch bei Lessing und Schiller hat der Wettkampf mit den Alten und Shakespeare eine Rolle gespielt.

Die Handlung liegt in der Entwirrung eines bei Einsetzen des Lustspiels schon Vorhandenen; es ist die dramatische Analyse, deren großes Beispiel und Vorbild König Odisus ist. Der Atem des Schicksals, den die antike Analyse verkörpert, ist hier zum technischen, Spannung erweckenden Mittel geworden. Entzückend ist das Spiel zwischen Zufall und dem Versuch, seinen schädlichen und gefährlichen Auswirkungen aus dem Wege zu gehen, bewundernswert die Kunst des Dichters, auf wenigen kriminellen Indizien eine Fülle geistreicher Einfälle und beziehungsreicher, wechselvoller Bewegung aufzubauen. Der Kern der Komik ist die Gewichtigkeit, mit der lächerliche Kleinigkeiten herumgeschoben werden.

So weit auch dieses Lustspiel von der verschwenderischen, göttlichen Laune des „Sommernachtstraumes“ oder der „Vögel“ entfernt sein mag, haben wir doch Grund genug, es zu den unverlierbaren Leistungen dramatischer Kleinkunst zu rechnen. Man hat es häufig mit Minna von Barnhelm und Freytags Journalisten zusammengestellt, die man als die drei Meisterlustspiele der Deutschen ansah. Wie arm wir in diesem Bereich sind, geht daraus hervor. Ein Spiel mit großem, gehaltigem komischen Zug ist keines, Lessings Werk ist im Kern Schauspiel, aber nach dem Lustspiel hinbewegt, Kleists erfindungsreicher, technisch meisterhafter Ein-

akter ohne tiefen Gehalt und großen Hintergrund, den die Komödie nicht minder braucht wie die Tragödie; Freitags Lustspiel ist in jedem Bezug zweiten Grades, tüchtige, ernst zu nehmende Literatur, aber außerhalb der Dichtung.

2. Grillparzer, das goldene Vließ.

Unter den Epigonen Goethes und Schillers und den Erben der klassischen Kunst ist Grillparzer der größte. Von früh auf war der Geist Weimars in ihm lebendig, auch die spanischen Dramatiker und Shakespeare haben ihn geführt. Epigone ist er nicht im gewöhnlichen Sinne, er ist nicht bloß der Benutzer einer großen Tradition, er hatte auch eine eigene große, freilich nicht starke Seele dazugegeben und einen von Sehnacht nach der Schönheit der Kunst erfüllten Geist. Dazu kam echte Gestaltungskraft und tiefes Verständnis für die Anforderungen des Theaters. Er hat eine Reihe bedeutender Charakterischöpfungen auf die Bühne gestellt, die zu den großen Leistungen des Kunstdramas zählen und in die Nähe Schillers reichen. In seinen Dramen ist meist eine Gestalt im Vordergrund, die mit der sicheren Hand des Dichters klar und plastisch hingestellt ist (die Jüdin, Sappho, Medea, Ottokar). Den dramatischen Kampf aber vermochte er nicht zu gestalten, hier stand er weit hinter Schiller zurück. Dessen umfassende und sich bis zum Ende immer steigende Kraft war Grillparzer verjagt. Die ersten Akte sind verschiedentlich auffallend reifer, reiner und stärker als die letzten; es fehlt das Ringen von Spiel und Gegenpiel. Auch im historischen Drama, im Ottokar, wird nicht eigentlich der doch nabeliegende Kampf zwischen ihm und Rudolf dargestellt, sondern Rudolf ist ein Fels, an den Ottokar geworfen wird, und an dem er zerfällt. Die ersten Szenen schlagen den Ton der heroischen Tragödie an, aber später wird das Drama eine einfache dramatisierte Historie. Grillparzer war besonders befähigt, die Tragödie der Liebe zu gestalten; was bei Schiller blaß und erdacht erscheint, ist bei ihm voll und rein. Auf diesem Gebiet liegt auch sein Meisterwerk „des Meeres und der Liebe Wellen“. Allzu leicht lassen sich bei Grillparzer die Vorbilder der einzelnen Dramen aufzeigen. Das eine Drama steht unter vorherrschendem spanischen Einfluß, für sein klassisches Drama, wie „Sappho“ und „Des Meeres und der Liebe Wellen“ ist Goethe ihm Vorbild, für seine Geschichtsdramen Schiller. Allzu-eifrige Verehrer haben sogar sein letztes vollendetes Werk „Ei-

bussa“ mit Faust zusammenstellen wollen. Auch kleinere Götter haben ihn angeregt; in der „Ahnfrau“ hat er die Effekte der Populärromantik und der Schicksalstragödie übernommen, bis zum „fluchbeladenen fatalen Requisit“. Aber er vergaß dabei nicht die Ausschau nach den großen Vorbildern dem „König Odius“ und der „Braut von Messina“. Den Blick nach der Höhe hat er sich immer frei bewahrt. Grillparzer ist heute auf unserem Theater mit einigen Dramen noch lebendig; ihre Bühnenwirkung ist unbestreitbar, und der edle Geist, der aus den Versen strömt, ist auch auf uns von großer Wirkung, und das bedeutet um so mehr, als Grillparzer mehr eine historische Gestalt der Dichtung, als eine lebendige Kraft ist, wie etwa Shakespeare. Grillparzer wurzelt in der Kultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts, von der er ganz gesättigt ist, und deren Zauber uns heute wieder verständlicher geworden ist als dem letzten Menschenalter. Für Österreich bedeutet er mehr, da ist er der nationale Klassiker und wird dort mit Recht als solcher verehrt.

Unter den Griechendramen ragt „das goldene Vließ“ heraus, schon um des großen Versuches willen, in einer Trilogie die weite Stoffwelt dramatisch zu bezwingen. Die Antike und Wallenstein waren Richtungspunkte. Im vollen Sinne ist der Versuch nicht gelungen. Schon dadurch, daß Grillparzer das dichterische Schaffen unterbrach, war ein Bruch eingetreten; wesentliche Dinge, wie die Bedeutung des goldenen Vlieses im Drama und der Charakter der Medea, hatten sich ihm verschoben, die Einheit war zerbrochen. Das hat dazu geführt, daß das letzte Stück „Medea“ meist allein aufgeführt wird, wobei aber die Weite des dichterischen Wurfes unbeachtet bleibt. Das Große in diesem Werk ist der Charakter der Medea; hier zeigt sich Grillparzers Kunst, Charaktere großen Stils zu schaffen, ganz besonders. Sie überragt alle Gestalten der Trilogie, auch Jason, der schließlich immer mehr zusammensinkt, so daß der ganze Raum der Medea verbleibt. Zu Anfang ist Medea noch kindlichen Glaubens, halb Charis, halb Mänade, eine kriegerische Amazone, noch schuldlos heiter zwar, aber umdunkelt schon von den wilden Tugenden ihres Geschlechts; sie ist Barbarin mit Tugenden edler Menschlichkeit ausgestattet; nach dem Guten wie dem Bösen ist ihr Weg frei. Als sie die Freveltat des Vaters erkennt, schreckt sie schauernd zurück; die Heimat wird ihr fremd. So folgen nach den hellen Jugendtagen die düsteren Jahre; sie sieht sich als Glied eines schuldbeladenen

Geschlechts. Da wird durch Jason die Liebe in ihr entzündet mit der notwendigen Folge des Konflikts zwischen Kindespflicht und Liebe. Sie folgt der Liebe, trotzdem sie fühlt, daß Unheil daraus erwachsen muß, und das erste ist der Tod des Bruders, der sich ins Meer stürzt. Eine Ahnung dämmert ihr auf des Schrecklichen, das noch folgen wird („Mein Bruder, nimm mich mit.“ II. Teil, IV. Aufzug). Im dritten Teil ist Medea im Land der Griechen als die Fremde, die Barbarin. Und nun öffnet sich immer weiter die Kluft zwischen dem Hellenen Jason und der Barbarin Medea, die nicht in dem fremden Klima heimisch zu werden vermag. Ihre alte Heimat hat sie aufgegeben, die neue kann sie nicht erringen. Zuerst noch des Glaubens, daß sie Griechin werden kann, sieht sie immer deutlicher, daß die Kluft unüberbrückbar ist. Sie fühlt das geheime Grausen des Jason vor ihr, der zauberkundigen Fremden, und sie erkennt in ihm den Egoisten, dem sie nichts war und nichts sein wird. Als ihr das letzte genommen werden soll, da wird sie zur rasenden Rächerin; die zurückgedämmten Urgewalten ihrer unheimlichen Seele werden frei, und sie geht den Weg des furchtbarsten Verbrechens, getrieben von der Verzweiflung. Erstaunlich ist die Kunst Grillparzers in der Darstellung der Seelenkämpfe, besonders beim letzten größten, dem zwischen Rachgier und Mutterliebe. Die Entwicklung der Medea von ihren ersten unschuldvollen Tagen bis zu der entsetzlichen Rächerin war das Problem dieses Charakters, ihn psychologisch zu vertiefen und menschlich verständlich zu machen die Aufgabe des Dichters.

Euripides schilderte Medea als heroische Barbarin, als ein wildes, übermenschliches, dämonisches Weib. Seneca hat sie als reines Theaterungeheuer geschildert, von grausamer Mordlust gegen das eigene Blut erfüllt; für Corneille war die Auffassung Senecas maßgebend; noch manche kleineren sind gefolgt. Im Vordergrund stand seit Euripides Medea entsetzenerregend als Mörderin ihrer Kinder. Grillparzer ist unter den Neueren der erste, der das Menschliche, Weiche, innerlich Erschütternde in dem Stoff erkannte und gestaltete; nicht durchweg zum Vorteil der tragischen Wirkung. Der Kampf zwischen Medea und Jason ist bei Euripides passender und größer, weil Jason nicht in dem Maße verliert wie bei Grillparzer. Euripides ließ sie nicht aus Rache die Kinder ermorden; sie hat zwar den Entschluß gefaßt, aber zaudert vor diesem Schritt, bis sie handeln muß, um die Kinder vor

Entsetzlicherem zu bewahren. Grillparzer hat zwar in der Fremdheit der Kinder gegenüber der Mutter ein neues tragendes Motiv zu schaffen gesucht, — der Vorschlag der Teilung der Kinder hat höchst modernen Beigeschmack — aber diese Erfindung hat den kraftvollen Schluß des griechischen Dramas nicht erreichen können.

Das goldene Vlies hatte ursprünglich Schicksalscharakter; es war das Symbol für den Untergang der Menschen, die mit ihm ihn Berührung kamen; gleißend, lockend barg sein Besitz das sichere Verderben. Eine gewaltige tragische Urkraft konnte aus solcher Auffassung gewonnen werden. Dann aber hat Grillparzer ähnlich wie Schiller in der „Braut von Messina“ auf die Schuld nicht verzichten wollen; er nahm dem Vlies die verhängnisvolle Notwendigkeit. Das Vlies wurde jetzt das Zeichen des unheilbringenden ungerechten Besitzes, es ist eine Art Nibelungenhort. Damit ist die Aufgabe des Dichters leichter geworden, aber die Schicksalsgewalt, die von dem verderbenbringenden Vliese ausgeht, gefesselt und gelähmt. Trotzdem war Grillparzers veränderte Auffassung verständlich; die ursprüngliche barg allzusehr die Gefahr, in die Schicksalstragödie einzumünden, wie „die Ahnfrau“. Jetzt ist der blendende Glanz des Vlieses die Ursache begehrllicher Leidenschaften und verhängnisvoller Taten, die in Schuld verstricken und das tragische Ende herbeiführen. So ist sein Werk nicht mehr der Sang vom unbegreiflichen, unentrinnbaren Schicksal, sondern vom Fluch der bösen Tat.

Der tragische Untergang auf der einfachsten Stufe ist der Tod; eine entwickeltere Form aber kennt noch andere, nicht selten erschütterndere Möglichkeiten: innere Zerrüttung und Zertrümmerung der Persönlichkeit, die Qual des innerlich Zerbrochenen, die nicht erlöschend wird. Die Antike hat gewaltige Gestaltungen dieser Art hervorgebracht, z. B. König Ödipus; Medea bei Grillparzer gehört dazu; im 19. Jahrhundert wird sie immer häufiger, weil der tragische Tod im Gegenwartstück unnatürlich und gewaltsam wirken mußte. „Trage! Dulde! Büße!“, die letzten Worte der „Medea“ enthalten den tragischen Ausklang.

Grillparzer hat in sein Werk den Gegensatz von Hellenentum und Barbarentum hineinverwoben. Die Griechen dringen wie das helle Licht in die dunkle unheimliche Welt der Barbarei ein, das schöne Maß tritt der chaotischen Willkür gegenüber. Das Land der Kolcher ist erfüllt von Greuel und Entsetzen, Zauberei und Frevel. Über allem schwebt der Hauch des Dumpfen, Ungeheuer-

lichen, Erdrückenden; auch die Natur ist einbezogen, gigantisch und schreckenerfüllt, wie diese ganze Welt der Barbarei. Die Menschen kennen nur die elementarsten Triebe, alles Empfinden steckt noch in ungeläutertem Urzustand. Auch in der Sprache hat Grillparzer den Gegensatz herausgearbeitet. Die Sitte ist in diesem Lande noch nicht wirksam geworden, das Gastrecht wird nicht geachtet. „Der Tag ist Nacht dort und die Nacht Entsetzen, die Menschen finstret aber als die Nacht“ (III. Teil, 1. Aufz.). Aber auch das Hellenentum ist nicht eitel Sonne, die dunkeln Flecke treten in Jasons Art und Tun hervor, Selbstsucht und Ruhmsucht, schließlich schwächliches Zerbrechen. Die Wandlung freilich vom Helden zum Schwächling ist von Grillparzer, der auf die Motivierung den größten Wert legte, nicht eigentlich glaubhaft gemacht.

Das Große und Neue ist die Ehetragödie, die Grillparzer in diesen Stoff gebannt hat, ihr Höhepunkt die Szene, in der die Kinder vor der eigenen Mutter fliehen.

Die „Medea“ zeigt ein gutes Stück von Grillparzer selbst; je größer ein Werk, desto weniger wird es die Seele seines Schöpfers verleugnen können und das, was sie bewegt. Tiefe, Resignation, Weichheit, Pessimismus, die dem Dichter eigen waren, sind in seinem Werk deutlich zu greifen.

3. Hebbel, Herodes und Mariamne.

Hebbel hat sich über das Wesen des Dramas und der Tragik in schwerster Arbeit Klarheit zu schaffen gesucht. In einer Zeit des Niedergangs wollte er den Boden wieder gewinnen für die hohe tragische Kunst. So spielen Erörterungen über die Frage der Poetik in seinem Schaffen eine große Rolle. Was er im Gebild gestaltet hatte, wollte er sich und der Welt auch theoretisch sicherstellen auf dem Boden reifer Erkenntnis. Dem Begriff des Tragischen wandte er sich zu und stellte die Einheit seiner tragischen Kunst mit seiner tragischen Weltanschauung her. Seine Auffassung ist aufs tiefste mit seiner persönlichen Weltanschauung gesättigt. Darin liegt ihre besondere Eigenart, aber auch ihre Schwäche. Der einzelne, der einsame Grübler vermag nicht den Boden künstlich zu erschaffen, der eine große, weltumspannende Kunst hervorbringen könnte. Er bleibt Einzelfall, bei Hebbel zwar in größtem Ausmaße, aber eben nicht allbezwingend, nicht im höchsten Sinne schöpferisch. Dem griechischen Tragiker und Shakespeare kam das Tragische aus der Natur der Dinge, Lessing

und Hebbel aus dem Denken, aus der Theorie. Lessing glaubte die tragische Wirkung im Bereich des Technischen entwickeln zu können; die Wirklichkeit in ihren kausalen Zusammenhängen war im Kunstwerk lebendig zu machen; lückenlos motivierte Handlung und Begebenheit war ihm oberstes Gesetz. Und vor der Klarheit seiner an Aristoteles geschulten Kunsterkenntnis versank das Chaotische, Geheimnisvolle, Unerforschbare der künstlerischen Schöpfung, für das er keine Augen hatte; selbst der von ihm so hochgestellte Shakespeare blieb nach dieser Richtung ohne Wirkung auf ihn. Hebbel, gegenüber dem klaren, mächtigen Denken Lessings begrenzter und künstlicher in seinen Theorien, kam trotzdem in das Innere des Tragischen tiefer hinein. Er erkannte, daß es eine Macht außerhalb des Dramas sein müsse, keine Folge der künstlerischen Fügung und Gestaltung; er statuierte das Tragische als Weltgesetz und die Tragödie als die notwendige Lebensbahn des heroischen Menschen. Von der Antike ging er aus; dort erschien auch ihm der Höhepunkt der tragischen Kunst zu liegen, dort waren alle Voraussetzungen erfüllt. Der Konflikt zwischen Individuum und Welt ist für Hebbel der Mutterboden des Dramas und der Tragödie. Das große Individuum sucht der Welt sein Gesetz aufzuzwingen, die Ordnung der Dinge aber läßt sich nicht zerbrechen, und der Sturz und Untergang ist unvermeidlich. Damit wird Hebbels Tragödie zur künstlerischen Gestaltung der ehernen Weltzusammenhänge. In der Theorie nähert er sich dem, was die großen Tragiker organisch haben wachsen lassen, in der eigenen Tat aber konnte er sie nicht erreichen. Denn er bedurfte zur weiteren Ausgestaltung des Gerüsts der Gedanken, und dabei verlieren seine Gestalten die Farbe; sie verlassen nie die Sphäre hoher Kunst; darin bewegt sich Hebbel mit voller Sicherheit. Er wußte, wo der große Atem wehte, und wo er verloren gehen mußte, deshalb hielt er die Höhe und ragt als einsamer Gipfel auf, aber gegen Shakespeare und die Alten, auch gegen Goethe und Schiller sind seine Gestalten von des Gedankens Blässe angefränkelt. Der menschliche Charakter des Agamemnon, des Odipus, des Lear, Hamlet, Wallenstein, Faust ist nie zu fassen; wer diesen Reichtum mit Formeln zwingen will, leidet unfehlbar Schiffbruch, aber die Hebbelschen Figuren sind zu greifen, das Rezept, nach dem sie geschaffen, läßt sich wieder herausdestillieren, und nicht selten steht man staunend vor der Entdeckung, daß bloßes Spintifizieren mit solcher schöpferischen Kraft verbunden sein konnte.

Hebbels Welt ist beherrscht vom Dualismus, und zwar von einem bewußt zugespitzten Dualismus, der begrifflich restlos faßbar ist. Idee und Wirklichkeit, Mensch und Menschheit, sittliches Gesetz und heroische Hybris, Versinken einer alten Weltform und erstes Aufdämmern einer neuen Weltstunde, das alles sieht Hebbel mit den Augen des philosophischen und historischen Menschen des 19. Jahrhunderts und baut es zu einem gewaltigen Denkraum aus, den mit Gestalten lebensvoll zu füllen auch dem Gewaltigsten nicht hätte glücken können. So kommt es im Kampf der Individuen an Stelle des energiegefüllten Dialogs der großen Tragiker zu einem zur dramatischen Sophistik gesteigerten Wortkampf, der die Szene zum Gefrieren abkühlt und das Spiel der Leidenschaften gerade im entscheidenden Punkt als nur erflügelte Gehirnbewegung erscheinen läßt. Bei Hebbel läuft es meist auf einen Kampf ums Recht hinaus; das Problem ist sonnenklar, und das dumpfe Rollen und Grollen der Leidenschaft verliert in diesem Raum seinen Sinn.

Bei Hebbel zerbricht die heroische Persönlichkeit mit Notwendigkeit vor dem Weltgesetz, auch dann, wenn die Spannung und der Konflikt auf dem Vorseilen in die Zukunft beruht (Gyges und sein Ring). Deshalb kamen für seine historischen Tragödien Menschen und Zeitalter in Frage, die sich in zersetzender Krise und im ersten Emporwachsen neuer Daseinsformen befinden und entladen. Wo solcher Weltzustand nicht vorlag, da hat er ihn künstlich hineingebracht, z. B. in seinen Nibelungen, denen er damit einen schlechten Dienst erwiesen hat. Der mittelalterliche Dichter hat sich, trotzdem er der naive Sohn einer anderen Zeit war, von der Urgewalt seiner Heldenwelt bezwingen lassen, Hebbel warf sie gewalttätig in ein Fluidum, in dem sie nur schwer leben konnte.

„Herodes und Mariamne“ leidet deshalb weniger an der Fremdheit des Rahmens, weil er dort dem Stoff leidlich verwandt ist. Aber die schroffe Spaltung in der Schilderung der alten und der neuen Welt mag wohl ein Hilfsmittel für wissenschaftlich-historische Erkenntnis sein, in der Kunst ist sie ein Fremdkörper, weil das innere Leben fehlt. Ein Mensch kann sich wohl einer Idee weihen, aber er ist niemals nur Fleischwerdung eines zugespitzten Gedankens.

Trotz solchen unsicheren und viel zu schwachen Fundaments ist Hebbel eine der größten Gestalten der neueren Dichtung. Sein Ver-

hängnis war, daß in der Weltstunde, in der er lebte, eine Tragödie nach seinem Wunsche nicht möglich war und selbst mit seinem gewaltigen Wollen nicht erschaffen werden konnte. Für ihn war die Lage noch weit ungünstiger als für die Klassiker, die auch schon aus einer abgeleiteten Bildungswelt heraus zu einem beträchtlichen Teile schaffen mußten. Das reine Wollen aber und die Tiefe seiner Erkenntnis haben Hebbel trotz aller Hindernisse zu dem bislang letzten Vertreter der hohen dramatischen Muse gemacht. Und wenn uns seine Welt auch kühl anweht, so verlieren wir keinen Augenblick das Bewußtsein, einem großen Geiste gegenüberzustehen, und seine Deutung eines Zeitalters als Einzelfall des geschichtlichen Schicksals der Menschheit ist noch nicht verblaßt.

Im Rohstoff zu Herodes und Mariamne fand Hebbel eine Eifersuchtstragödie vor; in seiner Tragödie wurde sie die Achse eines geschichtlichen Zusammenbruchs und einer Welterneuerung. Hebbel hat ausgesprochen, daß die höchste historische Dichtung das Ergebnis geschichtlicher Vorgänge in unvergänglichen Bildern festhält. Damit gewinnt er eine neue und vertiefte Form des historischen Dramas. Die Geschichte erscheint in der Wissenschaft nach Hebbels Meinung in ihrem äußeren Umriß, im Dichtwerk in ihrem inneren Getriebe.

Der weltgeschichtliche Raum wird in mächtigen Bildern zur Anschauung gebracht. Eine Fülle der Gestalten an einer Ecke des universalen imperium Romanum bewegt sich vor unserem Auge. Deutlich sind die verschiedenartigen Juden gegeneinander abgetönt. Was sie tun und treiben ist nur ein kleines Spiel im weltbeherrschenden römischen Reich. Sicher seiner Sendung und seiner Aufgabe bewußt, handelt der römische Hauptmann Titus. Die Weltentscheidung um Cäsars Erbe kündigt sich an, und in Antonius sehen wir die faulig gewordenen Erscheinungen des Römertums. Die Geburt Christi leuchtet herein und zeigt die Zukunft, die aus den Trümmern der untergegangenen Welt entstehen wird. Und die vielfältigen Bilder sind alle bezogen auf Herodes und Mariamne, bekommen durch sie ihren Sinn und beleuchten wiederum deren Geschick. Ihre Sache und ihr Kampf ist der Gegenstand der dramatischen Handlung, deren Spannung und folgerichtigkeit keinen Augenblick gestört wird, freilich eine folgerichtigkeit des Denkens, nicht des Gefühls. Der Kampf geht um das Menschenrecht und zielt auf klaren Beweis. Der tragischen Zuspitzung muß man folgen, überzeugen kann sie nicht. Der

Tod Mariamnes ist eine Notwendigkeit der Kunst, nicht des Lebens.

Hebbel ist der enge Anschluß an seine Quelle vorgeworfen worden, vor allem, daß er zweimal die unheilbringende Tat des Herodes geschehen läßt. Die Schwierigkeiten, die Hebbel nicht ganz besiegt hat, liegen in der Tat in seinem Verhältnis zur Quelle. Bei Josephus ist es die Laune und Eifersucht des Despoten, die das Geschehen ins Rollen bringt, als orientalische Geschichte möglich; Hebbel aber sucht sie als notwendigen Entschluß darzustellen, er sieht den Vorgang mit den Augen einer andersdenkenden Zeit, mit deren Begriffen die Grausamkeit des Herodes nicht begreiflich zu machen ist, ebensowenig wie das Verhalten Mariamnes. Auf die seelische Deutung des Stoffes kommt es ihm also an, und da verliert er sich in eine deutende Kleinarbeit, die den ursprünglichen Vorgang schließlich verdunkelt, indem sie das Unglaubliche glaubhaft zu machen sucht. Eigentümlich ist die Auffassung von Mann und Weib, die hier als ein ewiger Gegensatz formuliert wird, und wir sollen glauben, daß die höchste Liebe zweier Menschen fähig wäre, sich in solcher Weise in den Untergang zu treiben. Gewiß ist es denkbar, wie alles schließlich denkbar ist; aber ein pedantisch zurecht gelegter Einzelfall ohne Wirklichkeitsgeruch hat im Drama immer seine Bedenken und führt selten zum Gelingen. Eine Fülle von Gründen, von Motiven führt der Dichter ins Feld, der Zustand der damaligen Welt wird aufgerufen, um das Ungeheuerliche glaubhaft zu machen, und gerade dadurch verwirrt sich der Knäuel immer mehr. Schließlich hängt alles ab von einem Wort, das Herodes leichtfertig spricht, und von einem zweiten, das Mariamne auszusprechen unterläßt. Der Vorwurf der erdachten Tragödie hat Hebbel mit Recht getroffen. Und doch ist sein Drama eines der höchsten Werke der nachklassischen Zeit. In reifer Kunst zieht das große Weltgeschehen, das Hebbel für das historische Drama forderte, an uns vorüber. An dem gewaltigen Stoff tritt seine tragische Anschauung rein in die Erscheinung. Jedes heroische Individuum erliegt im Daseinskampf, das heroische Leben wird zur grauenhaften, vernichtenden Notwendigkeit.

Der aussichtslose Kampf der Menschen gegen die ehernen Gesetze, der im antiken Drama keineswegs allgemeine Grundlage war, ist von Hebbel verallgemeinert zum tragischen Weltgesetz schlechthin und muß schließlich als verbissene Künstlichkeit empfunden werden. Die große Vereinigung von antikem Drama und

Shakespeare, die auch Hebbel wollte, ist mißlungen. In Schillers Wallenstein haben sich beide Kräfte verbinden können, soweit das überhaupt möglich ist; Hebbels allzusehr vom Gedanklichen bestimmte Kunst steht ein gutes Stück dahinter zurück.

Mit „Maria Magdalene“ betrat Hebbel den Boden des bürgerlichen Trauerspiels; in hohem Stolze glaubte er den Gipfel in dieser Gattung erstiegen zu haben. Im 18. Jahrhundert waren es die ernstesten, unversöhnlichen Gegensätze der Stände und Lebensverhältnisse, aus denen Konflikt und Tragödie floß, in Hebbels Zeit hatte der Gegensatz von hoch und niedrig seine tragische Spannung verloren. Deshalb hat Hebbel eine einheitliche Umwelt gewählt, die kleinbürgerliche Enge mit ihren starren sittlichen Begriffen, die dem Leben gegenüber versagen und zum Unrecht werden. Die bürgerliche Tragödie des 18. Jahrhunderts wurde so zum sozialen Trauerspiel. Es fehlen die großen dramatischen Konflikte mit hohem menschlichem Gehalt; an die Stelle ist das Milieudrama getreten, das nunmehr von der Bühne Besitz ergriff, und als dessen Gipfel Hebbels Dichtung in mancher Beziehung anzusprechen ist. Das Düstere, Ungelöste dieser Gattung hat sein Werk in stärkstem Maße; es wirkt überzeugend im Gegensatz zu vielen späteren. Im Meister Anton, seiner Gestalt und seinem Zusammenstoß mit der Welt, die er nicht mehr versteht, hat Hebbel eine Meisterleistung vollbracht.

Im „Demetrius“ hat Hebbel die ungelöste Tat Schillers aufgenommen, nicht als bloße Fortsetzung, sondern mit dem Vorsatz, ein Neues zu schaffen, insbesondere das Geschehen, die seelischen Vorgänge psychologisch zu deuten und in einen notwendigen Zusammenhang zu bringen. Auch sein Werk blieb Fragment.

4. Naturalismus und soziales Drama.

Die beiden großen Richtungen Romantik und Realismus beherrschen die Dichtung und ihre Theorie im 19. Jahrhundert. Gegen Ende des Jahrhunderts tritt in Deutschland der Naturalismus auf, der, wie schon der Name sagt, sich besonders eng an die Natur anschließt und in der restlosen Wiedergabe der Wirklichkeit das Ziel, den Zweck der Kunst erblickt. Die deutsche Dichtung war darin stark vom Ausland bestimmt worden. Zola stellte die Theorie vom Experimentalroman auf; die Dichtung sollte auf strenger Beobachtung aufgebaut sein und mit der Exaktheit der experimentellen Naturwissenschaft schaffen. So ist der Dichter eine Art Spezial-

gelehrter, der Beobachtung und Analyse wie jeder andere Gelehrte anwendet. Der Mensch ist das Objekt als ein Stück der Natur, aber nicht der Herr des Daseins in heroischer Lebensbahn, wie ihn die idealistische Kunst zu sehen gewohnt war, sondern durch zwei eherne wissenschaftlich darstellbare Gesetze bestimmt: Vererbung und Umgebung (milieu). Deshalb muß der Dichter die Bedeutung dieser Grundsätze für den einzelnen Fall bloßlegen, die Voraussetzung seiner Anlagen auf Grund der Vererbung feststellen, besonders genau aber das Milieu bis ins kleinste schildern. Nichts ist nebensächlich; ein kleiner, von außen kommender Reiz kann die Ursache der Auslösung einer bedeutsamen Tat sein. Alles hat gleiches Anrecht auf Untersuchung und Darstellung, die großen und kleinen Leidenschaften sind nicht voneinander wesensverschieden, der heroische Gesang der Brandung ist so wichtig wie das Gemüse in einem Kramladen. Vor der Kunst ist der Zorn des Achilleus nicht wertvoller als das Verbrechen in einer Vorstadtkneipe. Für den Schriftsteller war damit die Aufgabe gestellt, genaueste Studien zu machen, die Menschen und deren Umwelt, die er zu schildern unternahm, mußte er aus der Wirklichkeit genau kennen. Das Objekt wurde führend und bediente sich des Dichters als seines Interpreten; Dichtung als Bekenntnis, die zu diesem Zweck sich das Objekt anverwandelt, wie bei Goethe, ist der Gegensatz zu dieser naturalistischen Auffassung.

Der Naturalismus hat auch das Drama mächtig ergriffen und hier eine Theorie geschaffen, die in schroffen Gegensatz zur bisherigen Auffassung trat. Die traurige Fabel allein schien ausreichend für die Gewinnung des Tragischen. Dann sollte der Held ausgeschaltet werden, der als eine künstliche Willkür des alten Dramas aufgefaßt wurde. War der Mensch lediglich Produkt von Vererbung und umgebenden Verhältnissen, dann verlor die dramatische Handlung alten Stils ihren Sinn. Das Drama sollte einfach einen Ausschnitt aus dem Leben geben, der in jeder Einzelheit als Wirklichkeit nachgewiesen werden konnte. Damit mußte streng genommen die Benützung eines vergangenen Stoffes, also alle Färbungen des historischen Dramas ausscheiden; denn hier war der volle Illusionismus (Vortäuschung der Wirklichkeit), das restlose Abbild des wirklichen Lebens, der Eindruck einwandfreier Nachbildung nicht zu erzielen. Der Schwerpunkt liegt auf der Darstellung der Charaktere und des Milieus; die Handlung ist Nebensache und kann ganz fehlen. Dafür aber ist feinste psycho-

logische Herausarbeitung der Charaktere bis in die äußersten Verästelungen von Reiz und Wirkung anzustreben. Alle formalen Grundlagen des alten Dramas werden in Frage gestellt. Die Akte verlieren ihre Bedeutung als abgeschlossene Teile, sie sind Unterbrechungen, die aus praktischen Gründen (Szenenwechsel, Pause) geduldet werden müssen. Die Kunst des wirksamen Aktschlusses wird abgeschafft. Der Begriff der Schuld, der Hybris, der Nemesis, alle aus dem Heroischen stammenden Kräfte werden ausgeschieden. Alles ist naturwissenschaftlich bedingt, ergibt sich in gesetzmäßiger Abfolge; moralische Betrachtungen, oft in das naturalistische Drama hineingebracht, sind diesem streng genommen entgegengesetzt. Die wirklichkeitsfernen Kunstmittel des Dramas haben im neuen Drama nichts zu suchen. Der Monolog, im klassischen Drama zur höchsten Vollendung entwickelt, kann jetzt höchstens als Merkmal krankhafter Veranlagung Verwendung finden. Das Beiseitereden und all die Griffe und Kniffe werden als überlebt abgetan. Der Vers hat mit der Wirklichkeit nichts zu tun, ebensowenig aber auch kunstmäßige Prosa. Der dramatische Dialog ändert sich grundsätzlich. Das alte Drama gab dem Dialog im Ganzen wie in den Teilen ein Ziel, zu dem er hinstrebte, am großartigsten in Lessings Emilia Galotti zu sehen. Der naturalistische Dialog ist planlos, kann vom Hundertsten ins Tausendste abirren wie im Leben. Der Dialog in allen Unvollkommenheiten bis zum Stammelnen und Stottern und dem geistig Flüchtigen ist der Wirklichkeit nachzubilden.

Die Darstellung darwinischer Probleme spielt eine große Rolle, Degeneration und Versinken des einzelnen und ganzer Familien ist ein dem Naturalismus besonders gemäßes Thema. Eine dumpfe Stimmung lagert meist über dem Ganzen, fast tatenlos wird das Verhängnis erwartet, das durch irgendeinen von außen kommenden Anstoß sich entwickelt (den sogen. Boten der Außenwelt¹). Die Tiefe und die Niederungen des Lebens werden das bevorzugte Stoffgebiet; hier war es am leichtesten, die Welt in zahllose Einzelheiten und kleine Einzelwirkungen aufzulösen. Der Naturalismus suchte Natur und Wirklichkeit, aber er fand sie nicht dort, wo sie Rousseau leuchtete, sondern in den Winkeln der Großstadt. Die Welt der Entarteten, der Enterbten und Bedrückten tritt in den Bereich der Bretter, die die Welt bedeuten, bald agitatorisch zugespitzt, bald aus tiefstem Mitgefühl gestaltet, nur selten in reiner Künstlerschaft wie in Hauptmanns Webern.

¹) Vgl. z. B. Hauptmann, Vor Sonnenaufgang.

Mit seiner Auffassung vom Drama war der Naturalismus (besonders der reine, theoretische) in den äußersten Gegensatz zu allen im Drama bisher gültigen Werten getreten. Er war trotz seiner Unzulänglichkeit und seines begrenzten Lebens aber keine Verirrung, sondern eine befreiende Erscheinung gegenüber einer in Lüge versunkenen Epigonenkunst. Das künstlerische und zeitliche Recht war bei seinem Auftreten auf seiner Seite. Es war die Suche nach der Wahrheit nicht nur im Gegenstand, sondern trotz aller Ausschaltung der dichterischen Persönlichkeit, auch in der dichterischen Gestaltung. Es war ein reinigendes Gewitter, diese Ausschaltung jeder Romantik, diese Forderung auf strenge Wiedergabe der Welt, wie sie ist, auf genaue Schilderung der Menschen und Tatsachen. Die große Leistung des Naturalismus war die Zerstörung der klassizistischen Scheinwelt, die Eroberung der Tiefen des Lebens als neues Stoffgebiet, die Erweiterung der dichterischen Ausdrucksmittel. In der Zeit des Naturalismus hat das Ausland stark auf der deutschen Bühne geherrscht, vor allem die skandinavischen Dramatiker wie Ibsen und Strindberg und der Russe Tolstoi.

Ibsen, der Volksfeind.

Ibsen hat lange Zeit in Deutschland die Bühne beherrscht durch seine sozialen und naturalistischen Dramen, die der mittleren Schaffenszeit des Dichters angehören und sein letztes Wort nicht gewesen sind. Er griff in die Bewegung des Tages hinein und nahm die Stoffe auf, die den naturalistischen Bestrebungen entsprachen. Er erschien als der Anwalt der Menschlichkeit und Wahrheit in einer Zeit des rücksichtslosen Egoismus und heuchlerischer Gesellschaftsmoral. Ibsen greift tief hinein ins Menschenleben seiner Zeit, und er überrascht durch die Schärfe seiner realistischen Kunst. Das wahre Angesicht des gesellschaftlichen Lebens, die inneren Schäden und gemeinen Triebe, überklebt mit einer gleißnerischen unwahren Moral, wollte er zeigen und schonungslos aufdecken. Eine Fülle der Gestalten ließ er auf der Bühne ihr Wesen treiben, die mitten aus dem Publikum gegriffen scheinen. Spekulant und Nützlichkeitsmenschen jeder Art, gesinnungslose Zeitungsschreiber, die „offiziellen Stützen der Gesellschaft“, das gemeine Getriebe des Tanzes um das goldene Kalb und um bürgerliches Ansehen und jede erdenkliche Art von Scheinwerten treiben ihr Spiel. Die tragische Verwicklung gewann er aus den verheerenden Folgen der falschen Gesellschaftsmoral,

die die Lüge aufrecht erhält, bis schließlich die Wahrheit das künstliche Kartenhaus zerschmettert. Aber Ibsen kannte auch die Bedeutung der Lebenslüge; der Wahrheitskampf selbst kann gelegentlich problematisch werden. Die uralte vernichtende Wirkung der Wahrheit hat auch Ibsen in seiner Furchtbarkeit enthüllt.

Ibsen hatte durch seine „Gespenster“ eine große Erregung gegen sich hervorgerufen; man bezichtigte ihn der Absicht, die Grundlagen der Gesellschaft überhaupt in Frage zu stellen, und die Wahrheit und Berechtigung seiner Gesellschaftskritik wurde energisch in Frage gestellt. Aus dieser Lage der Dinge heraus entstand der „Volksfeind“. Ibsen behauptete, mit diesem Werk Frieden mit dem Publikum machen zu wollen, selbst Staatsräte und Großhändler brauchten nicht vor dem Stück zurückzuschrecken. Aber in Wahrheit wurde das Werk ein großangelegter Angriff gegen den breiten Strom menschlicher Gemeinheit und Heuchelei, im Vergleich zu dem die früher behandelten Einzelfälle geringfügig erschienen. Er greift mit sicherer Hand den fauligsten Teil des öffentlichen Lebens auf, die unkontrollierbare Tätigkeit der Presse, die, niemals um ein ideales Aushängeschild verlegen, darunter die schändlichste Korruption verbergen kann. Die Minorität hat recht, meint Ibsen, die Minorität, die voranschreitet, während die Mehrheit noch zurückgeblieben ist. Für Ibsen gibt es nur eine Freiheit, die des Geistes und der Wahrhaftigkeit; in der politischen Welt gibt es Freiheiten, je nach Belieben und Sonderarten des Parteistandpunktes. Der Volksfeind ist auf den Kampf zwischen Idealismus und menschlicher Niedrigkeit gestellt, ein Vorwurf, der in der Dichtung aller Völker in alltäglicher und heroischer Form abgewandelt ist; Ibsen gewinnt ihn aus dem Ge triebe des Zeitalters und zeigt seine ewige Gültigkeit von neuem auf.

Um drei Dinge ist es Ibsen hier zu tun. Daß die Mehrheit Wahrheit und Recht bedeutet, ist irrig; ebenso die Meinung, daß Masse und Volk dasselbe seien und das Brausen des großen Hausens die heilige Stimme des Volkes bedeute; als drittes zeigt Ibsen auf, daß die Jämmerlichkeiten und Abhängigkeiten kümmerlicher und elender Verhältnisse mit Notwendigkeit zur Demoralisierung führen müssen. Der Sarkasmus des Dichters verdichtet sich gerade in diesem Werk zum geflügelten Wort, zu einer letztgültigen Formulierung. „Als Angestellter hast du kein Recht, eine sogenannte Meinung zu haben.“ „In einem freien Gemeinwesen ist die Presse eine Macht.“

Der Vorteil verlangt die Unterdrückung der Wahrheit, und da es sich um den Vorteil der maßgebenden Majorität handelt, wird die Wahrheit verfolgt und unschädlich gemacht. Der Prediger der Wahrheit, kurz vorher noch der Volksfreund, wird jetzt als Volksfeind öffentlich abgestempelt. Die Interessenpolitik erweist sich als eine stärkere Macht als die Wahrheit, deren Träger zum Märtyrer wird.

Außerordentlich tief hat Ibsen in die bedenklichen Kehrseiten öffentlicher Zustände geblickt, und für sein Drama lieferte ein wirklicher Vorfall den Kern, aber Satire und Kritik zu verallgemeinern, wäre verkehrt. Die außerordentliche Gewalt, die von Ibsen ausging, hat zur Folge gehabt, daß die gesellschaftlichen Zustände von allzu bereiten Gläubigen mit den Farben gesehen wurden, die Ibsen ihnen gegeben hatte. Besonders hat die naturalistische Dramatik sich die größten kritischen Einseitigkeiten zuschulden kommen lassen und der Anschauung gehuldigt, daß die Wahrheit allemal darin bestände, zu zeigen, daß, von einigen Wahrheitsfanatikern abgesehen, die ganze Welt ein Sumpf sei. Die naturalistische Dichtung ließ sich so in die Bahnen übertreibender Tendenzdichtung drängen. Der Einzelfall mag immer stimmen, und seine Darstellung im Kunstwerk ist nicht unmöglich, Ibsens Volksfeind ist dafür ein großes Beispiel; Verallgemeinerung aber führt zur wahrheitswidrigen und unausgereiften fanatisierten Darstellung, die leicht da auftritt, wo die Literatur sich mit sozialer Anklage mischt; nur die Meister vermeiden die Gefahren. Das galt für die Sturm- und Drangzeit, für den Naturalismus und gilt auch für die soziale Kampfdichtung des Expressionismus. Naturalistisch ist im Volksfeind die Gegenwartsgestaltung, die schonungslose, ungeschminkte und wirklichkeitsgesättigte Art des Sagens, das Milieu und die Abhängigkeiten aller Art. Dagegen zeigt Ibsen nicht die letzten Folgerungen der naturalistischen Technik. Ibsen legte auf die Bühnenwirksamkeit den größten Wert; er pflegt technisch höchst genau aufzubauen und läßt niemals die Handlung sich schwerfällig und dumpf weiterwälzen, sondern durch das Ziel bestimmt sein. Auch die handelnde Einzelperson entfaltet ihren Willen. Er steht zwischen Realismus und Naturalismus.

Ibsens Drama ist meist Enthüllungsdrama, das Geschehnis liegt vor Beginn; wir sehen im Drama nur die Folgen.

Gerhart Hauptmann, Die Weber.

Gerhart Hauptmann stand stark unter dem Eindruck Ibsenscher Dramatik, und bei der engen Verbindung wurde nicht selten auch Ibsen als reiner Naturalist abgestempelt. Es ist aber noch ein gutes Stück selbst von den „Gespenstern“ bis zu den „Webern“. Die Weber sind das naturalistische Meisterwerk schlechthin, es entspricht den technischen Grundsätzen und programmatischen Forderungen des Naturalismus nahezu ohne jede Konzession an die Bedingungen der überlieferten dramatischen Form und ist dabei kein kaltes Präparat, sondern Dichtung von Anfang bis zu Ende. Hauptmann ragt weit über das Heer der Dramatiker der letzten beiden Menschenalter hinaus. Er ging mit den Stimmungen und wandelte Stil und Form, blieb aber immer Dichter und ist uns vor allem wegen seiner unverkennbaren, starkbetonten deutschen Eigenart ans Herz gewachsen. Eine stattliche Zahl von Dramen hat Hauptmann geschaffen, immer aber wird man zu den Webern als seinem Meisterwerk zurückkehren. Glückliche Umstände haben diesem Drama Wert, Ganzheit und lebendige Farbe geliehen. Der Dichter stand dem historischen Ereignis durch seine Abstammung nahe; der schlesische Boden, der Schauplatz des Dramas, ist seine Heimat, aus der er seine besten Kräfte gesogen hat. So war ihm diese Umwelt persönlich vertraut; er brauchte nicht „Milieustudien“ zu machen, sondern aus der eigenen starken und saftvollen Jugenderinnerung, aus seiner eigenen Lebenswirklichkeit konnte er die Bilder gewinnen, die sein größtes Werk erfüllen.

Ganz ohne Verstoß gegen die neue Theorie ging es nicht ab. Das Werk erschien 1892 und behandelte ein schon historisches Ereignis des Jahres 1844. Das aber kam dem Drama zugute. Die Gefahren des aktuellen Stoffes, die so leicht das Ausreifen des echten Kunstwerkes hindern und nur zeitbedingte Tendenzdichtungen entstehen lassen, waren hier von vornherein beschworen. Aber die Vorgänge waren noch mittelbar vom Großvater erzählte Erinnerung. In der Hauptsache ist die naturalistische Formgebung mustergültig zur Anwendung gekommen. Kein Held bewegt die Ereignisse, die Masse handelt, die Not, und sie handelt ziellos, dumpf, ohne Erleichterung, ohne Weg, ohne Sicherheit. Gegenüber ist der Feind, der Unternehmer, die Ursache der Not. Drückend liegt die Not und die Schwere eines dumpfen, hoffnungslosen Daseins über dem Ganzen; ein niederschmetternder Deter-

minismus breitet seine schwarzen Schwingen über diese Zustandsbilder, ein Verkettetes mit der Not, ohne Hoffnung; der Aufschrei der Verzweiflung und die zerstörende Wut sind dem Willen noch geblieben, aber auch diese Freiheit ist trügerisch; was geschieht, ist eine notwendige Folge der Not und Verzweiflung. Das naturalistische Ziel der Darstellung von Zuständen ist restlos durchgeführt; sie sind als Milieu die bestimmenden Kräfte; in dem Augenblick, in dem sie sich unerträglich zuspitzen, kommt die träge Masse erst langsam, dann immer schneller in Bewegung bis zur Raserei. Der Vergleich mit den Kräften und Mächten der Natur drängt sich ohne weiteres auf.

Die Weber sind Masse und Teile der Masse ohne besondere Unterschiede, denselben Bedingungen unterworfen; ihr Tun und Lassen wie ihr Leiden ist allgemein, bei dem einen, wie bei dem andern. Sie können nur leben, solange sie arbeiten können; ohne Arbeit bleiben ist Vernichtung. Die Massenszenen des klassischen Dramas waren aufgebaut auf der Zusammenfügung höchst verschiedener einzelner Individuen; in den Räufern und im Egmont ist der einzelne das Wesentliche, die Zusammenfassung das Zufällige. In den Webern ist die Masse nur Masse, homogen. Aber im Drama muß schließlich doch der einzelne reden und handeln, auch wenn keiner vor dem andern hervortritt. Hauptmann stand so vor einer außerordentlich schweren Aufgabe, die er niemals hätte lösen können, wenn er nur die fertigen neuen Rezepte gehabt hätte. Die Erdenwirklichkeit und die Verbundenheit seiner eigenen Persönlichkeit mit diesen Dingen hat ihn die Lösung wie etwas Selbstverständliches gewinnen lassen. Aus der Natur der Dinge erwuchs seine Gestaltung und mußte, wenn die Stunde glücklich war, gelingen.

In den Webern ist die naturalistische Form nicht von außen an einen widerstrebenden Stoff herangebracht, sie wächst vielmehr organisch mit Notwendigkeit aus der Begebenheit heraus. Ohne Naturalismus konnte das Drama als dichterische Erdenwirklichkeit gar nicht entstehen; es wäre als Tendenzstück im leeren Raum geblieben, wie viele andere vor und nach ihm. Die Wirklichkeit konnte hier naturalistisch streng beobachtet und doch geformte künstlerische Welt werden. Dann aber hat Hauptmann die Klippe vermieden, groß angelegt anzufangen und in den letzten Akten künstlich und dünn zu werden. Die dichterische Kraft ist im fünften Akt am mächtigsten.

Die Welt der Dichtung ist eng, aber lebensvoll und aus dem Volkstum unmittelbar genährt. Eine außerordentlich feine Beobachtung der kleinsten Züge tritt in die Erscheinung. Der Notwendigkeit, große, mächtige Charaktere zu gestalten, ist Hauptmann hier überhoben; die Grenzen seines Könnens in diesem Punkt spielen deshalb für das Werk keine Rolle. Die Menschen eines Milieus darzustellen, hat er unter den neueren Dichtern am sichersten und reinsten vermocht. Ein Vergleich mit Hebbels „Maria Magdalene“ zeigt greifbar deutlich den Fortschritt. Auch dort ist Milieu; die Gesinnung und Lebensweise einer gedrückten Welt ist der Kern, kurz der soziale Zustand, aber die nach Gestaltung der Individualität drängende Kunst Hebbels bringt einen Zwiespalt in das Ganze hinein, den Hauptmanns Werk nicht zeigt. Er ist mit diesem Drama der unbestrittene Meister in der Darstellung sozialer Zustände.

IV. Die Meister der erzählenden Dichtung.

1. Jean Paul (1763—1825): Doktor Katzenbergers Badereise.

Mit seinen Hauptwerken, den großen Romanen, gehört Jean Paul nicht mehr unter die heute gelesenen älteren Dichter. Allzu sehr ist seine Art von einem anderen Zeitgeschmack bestimmt, der sich von dem unseren grundsätzlich unterscheidet. Jean Paul kennt nicht die strenge, klare Form, die straffe Führung einer Erzählung. Die Handlung, das Geschehen, ist ihm völlig Nebensache, gelegentlich sind seine Werke Fragmente geblieben, ohne daß der Verfasser sie als solche empfunden hätte. Dafür aber breitet er das Seelenleben, die Empfindungen und Charaktere ohne Rücksicht auf die Bedürfnisse der Erzählung mit Behagen und Weiterschweifigkeit aus. Trotzdem gehört Jean Paul zu den bedeutenden Erscheinungen unserer Dichtung. Und wenn seine kleineren Erzählungen uns im Grunde keine volle und umfassende Vorstellung seines Wesens und Werkes zu geben vermögen, so erblicken wir in ihnen doch ein reichliches Maß seiner dichterischen Kräfte. Manche Züge scheinen der Romantik verwandt zu sein, der außerordentliche künstlerische Subjektivismus, das Unbehaglichkeit um die Form, die Ironie, das Hervortreten des Dichters mitten im Werk.

Eine ungeheure Begeisterung tönte Jean Paul entgegen, und sie blieb ihm treu noch Jahrzehnte nach seinem Tode. Die

seltsame Mischung aus Gefühlseligkeit, Witz, Humor und alle Grenzen überschreitender Phantastik, das behagliche Verweilen in den Ergüssen des Herzens und die liebevolle Darstellung der Kleinbürger und Sonderlinge, der über alle Schranken der Wirklichkeit sich hinwegsetzenden, gefühlverklärten großen Seelen hat ihm nicht nur ein breites, bewunderndes Lesepublikum geschaffen, sondern ihm eine Wirkung auf spätere Dichter ermöglicht, die ganz außerordentlich ist. E. T. A. Hoffmann, Keller, Raabe, um nur die bedeutendsten zu nennen, sind Jean Paul tief verpflichtet. Was Jean Paul, Keller und Raabe aus der Reihe der großen Romandichter des 19. Jahrhunderts weit hinaushebt, ist gerade das, was ihnen gemeinsam ist, der deutsche Charakter, das deutsche Gemüt, das Sinnieren und Schweifen, aber auch die Freude am Behagen des Daseins und an den seltsamen Käuzen, die tiefe Erkenntnis des Zwiespaltes im Menschenleben und seiner Überbrückung mit der Kraft des Humors. Keller und Raabe sind Söhne einer realistischen Zeit und ihrer Dichtung; deshalb erscheinen sie uns in allem verwandter und näher als Jean Paul, aber genau besehen sind sie alle einander sehr nahe.

Das Hellenische, Klassische, Plastische und Klare hat Jean Paul abgelehnt. Er stand in schroffem Gegensatz zu Weimar, wo er sich eine Zeitlang aufhielt, aber begreiflicherweise nicht wohl fühlte. Er wurzelt in der Sturm- und Drangzeit, deren Götter, besonders die Natur und die Seelenschwelgerei, auch die seinen waren. Goethe und Schiller haben im Altertum und der Geschichte den Raum für die Entfaltung ihrer Seele gefunden, und nichts erinnert in Iphigenie und Tasso, Faust, Wallenstein und der Braut von Messina daran, daß die Schöpfer dieser Werke Bürger eines Kleinstaates und einer kleinen Residenzstadt waren, die weit ab vom Strome des äußeren Lebens lag. Anders bei Jean Paul. Sein Werk ist die klassische Formulierung des deutschen Schicksals in jener Zeit, dessen klaffende Risse er mit voller Deutlichkeit zeigt und gestaltet: Die kleinbürgerliche Welt, aus deren Grenzen der Geist in die Weite schweift, und in die er ermattet wieder zurückkehrt. Empfindsamkeit und Gefühl waren die Zaubermittel, mit denen der Deutsche und besonders die Frauen, die Jean Paul schwärmerisch verehrten, zu gewinnen waren. Keiner hat besser und reiner diese Zaubermittel gehandhabt als Jean Paul, die bei ihm nicht Kunstgriffe der nach Erfolg strebenden Macher waren, mit denen er nicht selten verwechselt wurde,

sondern echtes Leben, das ihn selbst bewegte und erschütterte. Die Romantik hat ihn gefeiert, obgleich sich Jean Paul ihr gegenüber kühl verhielt. Bei ihm sah man die Kraft der Seele, die Enge des Daseins im Traumbild der Phantasie weit zu machen, und das kam zu seiner Zeit der deutschen Seelenverfassung entgegen und ist noch heute ein Zug des deutschen Geistes. Jean Paul vermochte wohl auch plastisch zu sehen und realistisch deutlich zu sein — gerade seine kleineren Werke geben hierfür manchen Beweis —, aber im ganzen war es ihm doch Bedürfnis, sich seinen Träumen hinzugeben und sich darin nebelhaft zu verlieren. Er war ein großer Schöpfer in der Sprache wie im Gebild; seine verworrene Welt ist außerordentlich bunt und reich. Uner schöp flich ist er in der Schilderung der Natur. Die besondere Vorliebe für Musik, die Jean Paul hatte, erscheint uns bei ihm natürlich.

Eine besondere Eigentümlichkeit waren seine Zettelkästen, in denen er alles Denkwürdige zu Papier gebracht hatte, mit dem er dann seine Werke oft zu ihrem Schaden ausstattete. Die seltsamen Sprünge des Geistes waren ihm tief vertraut, das Schweifen und Schwelgen im Rausch und Taumel der Empfindung war die echteste Farbe, die seine Gestalten von ihm erhielten. Wir sehen ihn tief ergriffen vom Zauber der Gestalten, die hinter der Maske gedrückter Alltäglichkeit ein Gemüt verbergen, das in alle Weiten und Fernen schweift und sich reicher dünkt, als der mächtigste König. E. T. A. Hoffmann, innerlich diesem seelischen Zuge verwandt, hat viele solche Gestalten gezeichnet, deren innere Verwandtschaft mit Jean Pauls Schöpfungen sofort in die Augen springt.

Jean Paul schildert aber nicht nur die Traumphantasien seiner Seelenschwelger, sondern auch deren unvermeidliche Zusammenstöße mit der harten Welt der Tatsachen. Darin liegt seine eigentümliche Größe, daß er den tief empfundenen Zwiespalt, der sein eigenes Schicksal war, mit vollendeter Kunst gestaltet hat. Verschiedene Entwicklungsmöglichkeiten hat solche Lebenserfahrung, und Jean Paul hat sie alle gezeigt, Verachtung der Welt, Hohn und Zynismus, galliger Pessimismus, Zerrüttung und Zerrissenheit des Gemüts, Weltflucht und Welttrog.

Die höchste Form aber des Ausgleichs ist die Bezwingung im Humor; er ist das beste Mittel, die Kanten und Ecken abzuschleifen. Dieser in Versöhnung sich auswirkende Humor ist Jean Paul in seinen reifen Werken eigen. Vor ihm erscheinen alle irdischen

Bedingtheiten und Verfehrtheiten wesenlos, und es ist charakteristisch, daß der Tod bei Jean Paul des Schrecklichen entkleidet ist und als ein milder Löser und Erlöser der Seele erscheint.

Aber den weltversöhnenden Humor, der ihm der „komische Weltgeist“ ist, hat er sich deutlich auch theoretisch geäußert; nach ihm adelt er die Narrheit zur Weisheit; er erniedrigt das Große und erhöht das Kleine; für den Humor gibt es keine einzelne Torheit, keine einzelnen Tore, sondern nur Torheit und eine tolle Welt; es ist dies die Totalität des Humors. Der Humor ist auch ernst; der Humor geht auf dem niedrigen Sockel, aber oft mit der tragischen Maske.

Dr. Katzenbergers Badereise ist eine rein komische Novelle und eine der geglücktesten Erzählungen des Dichters. Die Eigentümlichkeiten Jean Pauls, die sich für unser heutiges Empfinden so leicht zur Unart steigern, sind hier vermieden. Ein kräftiger Realismus beherrscht die Darstellungsweise, und an derber Komik wird nicht gespart. Katzenberger selbst, die Hauptperson, ist nicht vom Schlage der weichen träumerischen Jünglinge Jean Pauls, sondern, was bei ihm nicht häufig ist, ein kraftvoller, harter, klarer und nüchterner Charakter, der freilich reichlich kuriose Neigungen hat und im ganzen unverkennbar das Gepräge der Charakterisierungskunst Jean Pauls trägt. Herzhaft sticht der rücksichtslose Zynismus des Doktors gegen die weichlichen Charaktere ab, ebenso wie der handfeste Voratz, seinen literarischen Gegner gründlich durchzuprügeln als praktisches Ziel der Badereise.

Seine Vorliebe für Mißgeburten geht so weit, daß er es mit Freuden begrüßt hätte, wenn er statt einer schönen Tochter einen interessanten Wechselbalg als Kind hätte. Im Geiz leistet er auch Erstaunliches. Die Korke der Flaschen steckt er ein, bei jeder Gelegenheit sucht er zu sparen, sei es nun das Briefporto oder die Kosten für eine Gesellschaft. Der Geiz verläßt ihn aber, wenn es sich um seine Sammlungen handelt. Der Wissenstrieb und Sammlergeist erweist sich dann als stärker. Besonders gern bringt er mit seinen Reden die Frauen in Verlegenheit; eine diebische Freude hat er daran, durch seine zynischen Ausführungen den andern den Appetit zu verderben. Zur Brautwerbung und zu seiner Ehe hat er sich aus wohlerrwogenen beruflichen Gründen entschlossen. Gleichzeitig aber ist dieser knorrige und gefühlsfeindliche Realist Idealist durch und durch; die Begeisterung für die Wissenschaft

lebt in ihm, und ihr dient er oft auf wunderliche Weise, wie etwa beim Kagenraub im Wirtshause oder beim Hasenkrieg.

Auch die weicheren Gefühle, die er mit seinem drastischen Gebaren zu verdecken sucht, leben in ihm. Seine Tochter ist ihm warm ans Herz gewachsen. Für die Armen und Kleinen hat er ein fühlendes Herz, gegen Höhere ist er stolz und selbstbewußt.

Echtestes Gut Jean Pauls ist auch die schwärmerische Liebe der Tochter für den unbekannten Dichter Theudobach. Das Idealbild ist freilich von der Wirklichkeit sehr verschieden. Mit Lust schildert Jean Paul den literarischen Schwächling, dem seine eitle Persönlichkeit und ihre Beweihräucherung durch das Publikum das Wichtigste ist; feig ist er noch obendrein. Mit feiner Kunst hat er diesen weichlichen Dichterling aufs Korn genommen; er zielt besonders auf den dramatischen Dichter und die Überschätzung des Dramas durch das Publikum. Für ihn war Herder mehr als Schiller, und es erfüllt ihn mit Ingrimm, daß die Welt häufig anders denkt. Deshalb wird Theoda die Braut des wirklichen Theudobach und nicht des leichtfertigen Literaten. Die Kunst war Jean Paul die große erlösende Kraft, die dem Menschen gegeben war. „Der große Weltgeist konnte nicht die ganze spröde Chaosmasse zu Blumen für uns umgestalten; aber unserem Geist gab er die Macht, aus dem zweiten aber biegsameren Chaos, aus der Gehirnfugel nichts als Rosengefilde und Sonnengestalten zu machen.“

2. Gottfried Keller (1819—1890).

Keller ist eine der großen Erscheinungen des 19. Jahrhunderts, die außerhalb beengender Richtungen steht und in dem Rahmen, den er sich steckte, zur höchsten Meisterschaft gelangt ist. Seine außerordentlich starke Dichterpersönlichkeit hat deshalb oft zur Überschätzung geführt, die ihn zum größten Dichter der nachklassischen Zeit stempeln wollte. Kellers Hauptwerk ist der grüne Heinrich, ein Bildungs- und biographischer Roman, getragen von den persönlichen Erlebnissen, Irrtümern und Leiden des Dichters, der sich ursprünglich dem Malerberuf widmen wollte, aber darin Schiffbruch litt. Der Art nach steht dieses Werk in der Nähe des Wilhelm Meister, aber ohne dessen allesumspannende Weite; im einzelnen erinnert er an Jean Paul, dessen stofflicher Umwelt es in mancher Beziehung nahe steht. Kellers dichterische Welt ist ein einheitlicher Zusammenguß romantischer Traditionen und reali-

stischen Wirklichkeitssinns, wie sie nur dem begnadeten Geiste gelingen kann. Seine literarischen Verwandten, Jean Paul, Gottshelph und andere sind leicht aufzuzeigen und zu finden; das Wesentliche aber ist ganz sein eigen; er ist menschlich wie künstlerisch eine bodenständige Existenz. Seltsame Motive und Schnörkel, romantische Phantastik, verbunden mit realistischen Details und klarer Anschauung von Menschen und Dingen, haben ihm die Schilderung sonderbarer Spießbürger und seltsamer Käuze ermöglicht, die für ihn charakteristisch ist. Allem gedrechselten und qualvollen Spintifizieren geht er aus dem Wege; er meidet die Welt des feierlichen Pathos, großer Helden und gigantischer Verbrecher. Alles stammt aus der verhältnismäßig kleinen Umwelt, die er mit Händen greifen konnte, und aus deren Kreis er sich nicht in Gefilde verlor, die er als Künstler nicht hätte bezwingen können. Aber er ist deshalb nicht ein Kleineleuten- oder Spießbürgerpoet; er bleibt nicht in der Enge seines Stoffes gebunden, er erhebt sich in ruhiger Betrachtung mit Phantasie, Ironie und vor allem mit warmem Humor über den Stoff, dem er so eine allgütige, über die eigene Zeit hinaus wirksame Gestaltung zu geben vermochte. Der grüne Heinrich war ein zu großer Rahmen, den er nicht zu bezwingen vermochte; in diesem Werk verliert er sich in Einzelheiten, die allerdings mit einer Vollendung dargestellt sind, daß das Unausgeglichene, besonders der zweiten Hälfte, daneben bedeutungslos wird. Bei solcher künstlerischen Veranlagung mußte die Novelle die gegebene Ausdrucksform werden, der er eine einzigartige, nur ihm wesenhafte Gestalt verlieh; hier war sein großes Feld, und in der Novellensammlung „Die Leute von Seldwyla“ hat er eines der großen Meisterwerke deutscher Dichtung geschaffen. Fragen nach Technik und bewußte Kunstlehre waren für Keller unwesentlich, im Unterschied etwa zu Heyse; für ihn wuchs die Dichtung als Ganzes aus der Seele des Dichters heraus. Erregung der Neugier, überraschende Situationen, künstliche Verwicklungen und Zufälle lehnt er ab; natürliche Entfaltung der menschlichen Leidenschaften und daraus sich mit Notwendigkeit ergebende Konflikte sind der Sinn des edlen Dichtwerkes.

So steht seine Auffassung der Novelle der alten italienischen gegenüber; nicht das bunte Spiel interessanter Geschehnisse ist ihm das Wesen, sondern die Entwicklung der Charaktere. Kurz, die Dichtung darf nicht gemacht werden, sondern sie muß natürlich wachsen.

Die beschreibende Dichtung, von Lessing in Acht und Bann getan, erscheint bei Keller als großes Kunstmittel, mit Behagen die Umwelt seiner seltsamen Käuze und Jungfern zu malen; sie ist ihm eine wesentliche Form der Charakteristik bei Menschen, die durch Umwelt und Dinge bestimmt sind (vgl. die Kommode der Züs Bünzlin). Seldwyla ist überall und nirgendwo. „In jeder Stadt und in jedem Tale der Schweiz ragt ein Türmchen von Seldwyla.“ Es ist die Schweizer Heimat, in die der Dichter uns führt, in Land und Leuten, in ihren guten und verkehrten Gewohnheiten. Aber in den besonderen Schicksalen der Seldwylers stecken die Schicksale der Menschen überhaupt. Köstlich ist die humorverklärte Schilderung der Seldwylers in den Einleitungen der beiden Bände, die den Leser in die launige Stimmung versetzen, in der ein großer Teil dieser Geschichten gelesen werden muß.

Die drei gerechten Kammacher.

Die Erzählung ist dem Stoff nach verwandt mit E. T. A. Hoffmanns Meister Martin und anderen Behandlungen des Stoffes: der Meister mit drei Gesellen und deren Liebeswettstreit. Ein oberflächlicher Vergleich zeigt den großen Unterschied zwischen der Kellerschen Novelle und der romantischen. Der phantasievoll, zart und geistreich zugespitzte Konflikt des Romantikers fehlt hier; erdige, schwere, schwunglose Wirklichkeit, elendes Kriechen im Dienst niederer, nützlicher Zwecke, völlige Fremdheit gegenüber jeder Erhebung über die Gewalt und Qual der Alltagsmühen. Aber dieser handfeste Realismus ist trotz alledem durchwoben vom freien Spiel der Phantasie; das Kuriose, Seltsame sind Güter, die Keller von der Romantik geerbt hat. Gerade diese Novelle zeigt die innige, feste Durchdringung romantischer und realistischer Novellenkunst, wie sie nur Keller meisterte. Wahrheit und Feinheit der Seelenschilderung sind sein großes Geheimnis. Die Krone der Novelle ist die Charakterschilderung der Jungfer Züs mit ihren Dingen, dem Inhalt ihrer Schublade, in ihrem Tun, Handel treibend mit ihrer Liebe, in ihrem Denken und Empfinden, mit den gelehrten, hochtrabenden Reden, die sie hält, als ein ländlicher, Kleinbürgerlicher Blaustrumpf. Die blutlose, äußerliche „Gerechtigkeit“, genau befehen „sanfte, schnöde Herz- und Gefühllosigkeit“ in ihrer tötenden und zerstörenden Wirksamkeit zu zeigen, ist Kellers sittlicher Gedanke. Ein Stück gerechten Schicksals liegt darin, daß gerade derjenige der drei Kammacher, Braut und Werk-

statt gewinnt, der noch am meisten dem Puls des Gefühls und der Leidenschaft zugänglich ist und darin bei aller Seldwylers „Gerechtigkeit“ eine menschliche Seite zeigt. Besonders meisterhaft ist der Schluß der Novelle. Die Eintönigkeit eines Wettlaufs zu Dreien ist vermieden, er ist aufs glücklichste motiviert; das Schicksal der Verlierer wird mit packender Gewalt zu Ende gebracht. Die Gefahr des Verlierens in einen unbefriedigenden Schluß wie in vielen romantischen Novellen ist vollständig beschworen. Ein Wort Otto Ludwigs möge hier stehn: „Der Teufelskerl, der Keller, hat ein wundervolles Kolorit in seiner Macht... Es ist Romantik, der das zähe, gesunde, schweizerische Phlegma den Schwerpunkt und die feste Leiblichkeit gibt, die unsrer deutschen Romantik fehlte, oder, wenn man es so nennen will, die poetische Wahrheit.“

Romeo und Julia auf dem Dorfe.

Wie die moderne Novellistik meist romantischen Ursprungs ist, so auch die Dorfgeschichte, die später mit dem Einsetzen der realistischen Erzählungskunst zu ganz besonderer Bedeutung gelangte. Sie nährte sich aus zwei Quellen: Die eine Richtung wollte Lese- und Bildungstoff dem Bauern bieten, die andere arbeitete mit dem Gegensatz Dorf und Stadt, Natur und Kultur, und wurde so häufig tendenziös gefärbt, eine Umprägung der Idylle des 18. Jahrhunderts. Die großen Vertreter der Dorfgeschichte, Gottschelf, Auerbach, Ludwig haben eine zahllose Nachfolgerschaft gefunden; in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist diese literarische Form in der Heimatdichtung aufgegangen, deren großer Auftakt sie war.

Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ ist die Krone dieser Gattung; hier ist sie von allem Tendenziösen, das sie so häufig verunstaltete, befreit und in die Höhe reinsten Kunst erhoben; es ist echter epischer Stil.

Der unmittelbare Anlaß der Novelle war eine Zeitungsnotiz; dies zu erwähnen wäre überflüssig, wenn nicht Keller selbst entscheidenden Wert darauf gelegt und sich dem Rate eines Freundes, die Eingangsworte zu streichen, widersetzt hätte. Schon der Titel gibt den vollen Sinn: Die Schicksale der großen Liebenden Shakespeares im Rahmen der dörflichen Welt in Seldwyla. Aber das heroische Vorbild ist nicht als etwas Wesensfremdes in andersgeartete Verhältnisse hineingetragen, um ihnen einen inter-

essanten Sinn zu geben, sondern die gleiche Tragik ist aus den bauerlichen Verhältnissen, Gesinnungen, Charakteren herausgearbeitet mit schicksalhafter Notwendigkeit. Die einzelnen Situationen stehen mit greifbarer Deutlichkeit vor dem Auge: Die spielenden Kinder am sonnenhellen Anfang, die pflügenden Bauern mit ihrer Habsucht um ein Stück Acker, der Beginn des Verhängnisses; der Höhepunkt der Doppelbegegnung auf dem Bachstege, damit der Beginn der Liebe, die sich steigert, während die äußere und innere Verklumpung der Alten unaufhaltsam fortschreitet, der mehr malerische als wirkliche Hof Martis, der Tanzboden mit dem kuriosen Volk. Der unheimliche Geiger ist romantisches Requisit, nicht restlos eingeschmolzen in das Ganze, zur Mischung der Stimmung aber meisterlich verwendet.

Die Durchführung des Geschehens erfolgt mit ungewöhnlicher Folgerichtigkeit, unterstützt von den reichsten, aber nie grellen Kontrastwirkungen, ohne abschweifende Schnörkel oder störende Einschübsel. Selbst das Moralische, hier durchaus mächtig, wirkt durch das Geschehnis selbst, nicht durch begleitendes Raisonement. Der nach Marti geschleuderte Stein mit seinen Folgen bedeutet den tragischen Wendepunkt; ohne dieses Ereignis fehlte die innere Tragik, die diesem Dichtwerk Kraft und Größe verleiht. Jetzt erst ist jede Umkehr zum Glück ausgeschlossen, mochten die Lese fallen, wie sie wollten.

3. Wilhelm Raabe (1831—1910), Der Hungerpastor.

Raabe gehört zu den Deutschen, deren Art nicht leicht zu greifen ist, und deren Wesen der eindeutigen Formel widerstrebt. Nach den verschiedensten Richtungen ist sein Wesen ausdeutbar: Romantisch und klarer Realismus, ein träumerischer Hang zum Idyll und kräftiges Anfassen der Geschichte, Gemüt und schneidender, grausamer Verstand, Humor und ausgelassene Laune in allen Schattierungen und grauenvolle, ernste Töne der Hoffnungslosigkeit. Eine Universalität, die in vielfältigen Strahlungen in die Tiefe dringt und so das Leben seiner Menschen zur eindringlichen Gestalt zwingt. Auch Raabe hat seine Ahnen, Jean Pauls Welt der Originale und E. T. A. Hoffmanns berlinisch realistische Seite sind Vorgänger, aber nicht Erzeuger auch nur von Teilen seines Werkes. Verwandt sind mit ihm alle deutschen Schweifer, die die Welt durchfahren und doch zu keinem Ende kommen können, die nicht auf der geraden Straße bleiben,

sondern in Seitengassen sich locken lassen, versunken und gebannt durch jeden starken Lebensreiz, der ihnen in die Quere kommt. Es ist die widerspruchsvolle Welt des irrenden Weltfahrers, die sein Werk uns zeigt, die der plastisch klaren Linienführung des zielsicheren und strenggeformten Kunstwerks widerstrebt, die unabhängig bleibt von allen fremden Einflüssen, auch solchen der Form, und sich erfüllt in dem überquellenden Schöpferium eines phantasievollen Künstlers und lebensreichen Menschen, der die Weite des Lebens erfahren hat.

Doch hat Raabe die Harmonie gesucht und im Kunstwerk gewonnen in der zarten lyrischen Einschmelzung seiner Gesichte, die erst die ihm eigentümliche Färbung ergibt; es ist eine zwingende Kraft der Stimmung in seinen großen Werken, in der sich recht eigentlich sein reifer Künstlergeist entfaltet. Die Versöhnung der Disharmonie, die seine wogende Seele zerrissen, ist im Hungerpastor noch einmal gelungen, dann siegt der Pessimismus, und mit einem grellen Mißklang endet der Schüdderump. Dies Werk bedeutet die äußerste Grenze des Verneinens, an die Raabe geschleudert wurde. Später löste sich der Gram um die zerstörte und verwüstete Welt, und die Sonne beginnt wieder zu leuchten.

Was Raabe zum großen Dichter macht, ist die Gestaltung eines Weltbildes; es sind nicht etwa nur realistische Lebensbilder. Die Durchdringung der Welt und ihres Sinnes ist schon in den ersten Werken sichtbar, ehe es dem Dichter möglich war, die Gestaltenfülle herauszustellen. Aus ihm selbst fließt seinen Gestalten Leben und Blut zu, niemals aus Überlieferung oder aus der Tagesrichtung. Darin ist Raabe durch eine tiefe Kluft von Tendenzroman und Literaturmachwerk getrennt, die gerade in seinem Zeitalter besonders geschäftig die großen Gestalten begleiteten und nicht selten auch verdunkelten.

Nicht alles ist von gleichem Wert, auch Raabe war ein irrender Lehrling, ehe er Meister wurde, und er hat in der Not auch zur Krücke gegriffen, zur literarischen Anlehnung und zur Geschichte, die die Welt schon geformt darzubieten schien. Aber auch unter diesen sind Stücke, die zum Besten gehören.

Der Hunger im allgemeinsten Sinne ist der Grundton seines Romanes „Der Hungerpastor“, aber nicht in der Form einer aufdringlichen Tendenz, sondern als eine elementare Macht, als das Symbol des Dichtens und Trachtens strebender Menschen. Der alte Schuster kam mit sich nicht ins Reine, weil er erkannte,

daß viele Dinge ihm verborgen blieben. Sein einfaches Wissen reichte nicht aus, und so mußte er seinen Bildungshunger seinem Sohn vererben, der das erreichen sollte, was ihm selbst nicht gelangt war. Der Knabe, früh des Vaters beraubt, hat auch den wirklichen körperlichen Hunger, die Entbehrung, kennen lernen müssen. Als Grundgesetz ist der geistige Hunger in ihm mächtig, der nur in voller Sättigung zur Ruhe kommen konnte. Die wirkliche Welt bleibt ihm verborgen; es gelüstet ihn nicht, noch vermöchte er es, hinter den Vorhang zu schauen. Bittere Enttäuschungen sind die Folge, aber sie führen ihn zur Reife. Über alle Hindernisse weg gewinnt er das Ziel. Die Sehnsucht der Seele, die Fernsuche, hält ihn aufrecht. Das Glück ist ihm hold, freilich ein kleines, strenges und farges Glück, die Pflichten und Aufgaben auf der Hungerpfarre, Arbeit und Liebe. Zusammengeballt ist alles, was dieses Werkes und seines Schöpfers Geheimnis ist, in den Worten: „Gewaltig Sehnen, Unendlich Schweifen, Im ew'gen Streben, Ein Nieergreifen. — Das war mein Leben. . . Nun sind umschlossen Im engsten Ringe, Im stillsten Herzen, Weltweite Dinge¹⁾.“

Das Gegenbild zu diesem Lebenslied ist das Steigen und Versinken des Moses Freudenstein. Auch er hat vom Vater den Hunger nach Leben und Wissen vererbt bekommen. Wissen aber war ihm Mittel zur Macht, zu Reichtum und Genuß. In Johannes kämpfen und wogen die Wirrnisse des Gemüts, in Moses arbeitet ein rücksichtsloser, auf den äußeren Erfolg gerichteter Verstand. Ihm versinken die Bindungen des Herzens in nichts, die Vaterstadt ist vergessen, die den andern mit tausend Fäden festhält. Auri sacra fames hat seinen Hörigen zugrunde gerichtet. Wer sich dem Ewigen zuwendet, dem sind zwar Widerwärtigkeiten nicht erspart, aber die Seele bleibt rein und unverfehrt.

Raabe hat eine Fülle von Gestalten geschaffen, unter denen manche eine gewisse Familienähnlichkeit besitzen, aber keine sich wiederholt. Auch der Hungerpastor zeigt eine große Zahl höchst origineller Menschen, deren sichere Gestaltung Raabes besondere Kunst ist. Bei der Charakterisierung seiner Helden sehen wir ihn nicht selten mit seinen Gestalten liebevoll Zwiesprache halten, er bohrt sich in sie hinein, läßt in humorvollen Lichtern ihre Art aufblitzen und vergißt, daß die Erzählung ihr Recht fordert und weiterschreitet. Vor allem sind es die ganz Regelwidrigen, die ihn fesseln und sein Gemüt bezaubern. Wer sich hier

¹⁾ Kap. 35. Anfang.

der Schilderung hingibt, dem teilt sich die Ergriffenheit des Dichters mit, und er vergibt dem Dichter, daß der Gang der Dinge inzwischen ins Stocken geraten ist. Die außerordentliche Lebenswahrheit, die bis in den Confall der Wirklichkeit abgelauscht wurde, ist die Errungenschaft der realistischen Kunst des 19. Jahrhunderts. Aber diese Gestalten sind über ihr wirkliches Dasein hinaus vom Gemüt und häufig auch vom Humor des Dichters durchwärmt. Besonders gern und behaglich malt er die komische Außenseite, vermeidet aber mit Sicherheit lebensferne Übertreibungen. Bei Raabe ist jeder er selbst, nur einmal, Duzendmenschen gibt es nicht; er ist dadurch den großen Erzählern wie E. T. A. Hoffmann und Jean Paul so verwandt, weil er das Individuelle aufs stärkste betonte, und der hartnäckige, individuelle Trieb, der im Deutschen von jeher so kräftig war, ist bei Raabe besonders mächtig. Die nivellierenden Kräfte der neuen Zeit, in der er lebte, ließ er nicht zu Wort kommen; er hat das Deutschland der Kleinstaaten und Kleinstädte geliebt, die Winkel, in denen die Originale hausten, aber er ist nicht in die Einöde geflohen; seine Dichtermwelt hat er in das helle Licht des neuen Tages hineingestellt, es ließ sich nicht um Ruinen romantisch geistern. Stille und Beschaulichkeit, Gemüt und Narrheit hat er in eine vom Erfolg berauschte Generation als die quellenden Kräfte hingestellt; er konnte sich das Lebenslied nicht anders denken als im Irren und Streben des Einzelnen, der mit der Welt und ihren Stacheln fertig werden muß. So fehlt auch seinen Gestalten jeder störende Hauch bewußter Kunst; die Welt zum Bild geronnen war schon Dichtung, sie bedurfte nicht der Aufmachung. In der Welt der Kleinbürger und Sonderlinge, im Winkel und in der Gasse und selbst im Philistertum hat er den erdhafteu deutschen Geist gefunden und verkündet, der nicht minder echt und wahr ist als der leuchtende Glanz der Hochflieger.

Trotz der Buntheit der Individualitäten sind doch zwei Gruppen im weiten Raum seiner Figuren leicht zu trennen. Die einen sind die schlichten, wahrhaft freien und Wurzelechten, die meist nicht auf Rosen gebettet sind und in der Meinung der Welt oft als Schiffbrüchige bedauert oder beiseite gestoßen werden, die aber dafür in einer Welt die Heimat gewonnen haben, die nimmermehr erschüttert werden kann (so Johannes Unwirsch); die andern sind die Sieger des Tages, gebunden in tausend Fesseln und Sorgen und innerlich leer, aber bewundert und beneidet von allen honetten

Bürgern. Seine Liebe gilt denen, die den Kampf mit der Niedrigkeit und Flachheit aufnahmen und nach dornenvollem Kampfe Sieger blieben.

Humor ist eine Lebensstimmung. Er ruht auf der Erkenntnis der tiefen Widersprüche und Gegensätze des Lebens, auf der klaren Anschauung von der Unvollkommenheit alles Irdischen, und er zeigt sich darin, daß die Gegensätze im Lachen und Lächeln ihrer Härten entkleidet werden, wobei freilich das Lächeln tief schmerzlich sein kann. Die Quellen des Humors können verschieden sein, bei Raabe fließt er aus einer ruhigen Überlegenheit des liebenden Gemüts, gelegentlich durchbrochen und abgelöst durch die harten Stöße eines schrankenlosen Pessimismus. Im Hungerpastor kommt diese die Harmonie störende Kraft nicht zur Geltung. „Der Humor trägt die Seele über Abgründe hinweg und lehrt sie mit ihrem eigenen Leid spielen. Es ist eine der wenigen Tröstungen, die dem Menschen treu bleiben bis an das Ende. Der Humor schwebt über den Tiefen des Menschen, wie der Geist Gottes über den Wassern am Schöpfungsmorgen. Wer Ohren hat zu hören, mag in seinem Wehen den Flügelschlag des schöpferischen Genius vernehmen“¹⁾. Diesen Humor hatte Raabe. Der große Meister des Welthumors in Europa ist Cervantes. Auch andere Länder kennen ihn, z. B. England mit Shakespeare. Es gibt aber eine Form, die nur den Deutschen eigentümlich ist, und seine größten Kündler sind Jean Paul und Raabe.

V. Volk, Heimat und Landschaft; Gesellschaft.

1. Lenau, Schilflieder; Liliencron, Heidebilder.

Heine zeigte die Wirkung der Persönlichkeit Byrons; vertiefter noch tritt dies bei Lenau in die Erscheinung. Auch bei ihm ist die maßlose Subjektivität und der Weltschmerz einsam, elementar; schon sein Versinken im Wahnsinn bezeugt es, aber trotzdem fehlt Pose und Spiel keineswegs. Der Weltschmerz, eine eigentümliche Färbung bei manchen Dichtern und Schriftstellern jener Zeit und deshalb zum großen Teile Mode und Zeiterscheinung, erklingt bei Lenau am reinsten. Er ist die typische „problematische Natur“ jener Zeit und doch wieder ein vom Schicksal schwer verfolgter und geschlagener Mensch. Trotz seiner rein deutschen Abstammung ist er ein Fremdling, ein Andersgearteter, der Sohn des Ostens; die Flüchtigkeit und Melancholie, Weich-

¹⁾ Anselm Feuerbach, Ein Vermächtnis, Anhang.

heit und das Gefühl der Heimatlosigkeit und des Losgelöstseins tritt bei ihm in einer Form zu Tage, die an das Slaventum gemahnt (Turgeniew, Chopin); er war der Musik leidenschaftlich ergeben und spielte die Geige, das Zigeunerinstrument; er liebte die Musik des Zigeuners mit ihren klaffenden Gegensätzen des erregten Rausches und der niedergebrochenen Trauer. Den Zigeuner hat er begreifen und verherrlichen können, weil er sich ihm verwandt fühlte. Heimatlos und ruhelos ist er gewesen, nirgends konnte er anwurzeln, ein ungehemmtes Schweifen von Ort zu Ort und im Reich des Gedankens und der Vorstellungen ist sein Verhängnis gewesen. Was er trieb und was er im Leben erfuhr, hat ihn verzehrt. Zu den Unbehausten der Sage hat es ihn getrieben; es ist charakteristisch für ihn, wie er den Ahasverstoff ergriff¹⁾; das war ihm Spiegel der Seele und des Lebens. Vergänglichkeit, Sinnlosigkeit des Daseins, das Gefühl der Überflüssigkeit bei gleichzeitig krankhaft gesteigertem Selbstbewußtsein zieht durch sein Werk. Aus solchem Urgrunde heraus ist auch sein Verhältnis zur Natur gegeben. Nicht wo sie lösen und beruhigen konnte, suchte er sie meist auf, sondern wo sie die Weite und Leere bedeutet, wo sie endlos, schauervoll ist und sich ins Unendliche oder Chaotische verliert: Das Meer, die Alpen, die Pusta seiner Heimat. Leidenschaftlich hat er die Natur ergriffen, sie sollte ihm Heimat werden, aber sie ist es nicht geworden. Er hat sich ihr nicht hingegen, um ihren befreienden Zauber zu erfahren, sondern er hat seine Unrast, sein Leid in ihr geborgen und verkörpert. So fehlt bei ihm der Zug zum Idyllischen, der im Naturgefühl so häufig zum Durchbruch kommt. Die Natur muß ihm poetische Mittel in Bildern liefern, in die er sein uferloses Schweifen und den ungehemmten Flug seiner Gedanken hineinbannen kann. Für das Weben und Leben der Natur hat er nicht viel übrig, soweit sie kein Symbol seiner Qualen werden kann. In ihr sieht er sich selbst. Auch in den Schilfliedern mit ihren packenden Stimmungen dringt nicht die reine Natur uns entgegen, sondern das Gleichnis einer verlorenen Liebe. Daraus quoll der düstere Grundzug; die Gewalt der Empfindung ist groß und die Wirkung der Stimmung stark.

Die Weiden an dem stillen Teich, das Leben des Rohrs, das Jagen der Wolken, die Einsamkeit, Schwüle und Bangen sind die Mittel, um die Trauer zum Bild werden zu lassen. In solcher Stimmung glaubt er die Geliebte zu sehen mit dem Haare, das

¹⁾ Lenau, Der ewige Jude.

frei im Sturm weht. Das fünfte Gedicht zeigt deutlich, wie weit Lenau von wirklicher Naturanschauung entfernt ist; der Epigone der klassisch-romantischen Naturlyrik ist deutlich zu erkennen.

Aus ganz anderem Holze geschnitzt ist Eilencron. Sein Leben ist Handeln und Genießen in voller Unbekümmertheit. Für ihn gibt es kein Problem, er ist von keines Gedankens Blässe angefränkt. An der „Revolution“ des Naturalismus hat er sich beteiligt, aber ohne den Kampf des nach neuer Gestaltungsform ringenden Künstlers, — solche Dinge waren ihm einerlei, — sondern aus Lust am Kampfe, an der frisch-fröhlichen Attacke wie anno 70, nur mit dem Unterschied, daß es jetzt gegen Philisterei und Gefühlsduselei, gegen falsche Götter und langweilige Epigonen dichter ging. Er ist reiner Impressionist, dem es nur auf den Eindruck allein ankommt, niemals auf dessen Verarbeitung und Befelung. Der Augenblick allein hat Wert, Zukunft ist einerlei, Vergangenheit auch, diese ist höchstens als Erinnerung an vergangenen Genuß wertvoll. Skizze und Episode sind so sein Feld, und wo er sich in größeren Formen versucht, da reicht es nur zur Aneinanderreihung von Episoden. Nach Möglichkeit dichtet er gleich nach dem Geschehnis; wer lang ein Bild in der Seele trägt, bis es Gestalt wird, wie Goethe, ist ihm ein langweiliger Kerl. Ehe das Erlebnis ganz verhallt ist, muß es das Werden des Gedichts, das „Versmachen“, ölen. Soldatentum ist bei ihm der Kern, in allen Abwandlungen hat er dessen Hohelied gesungen; auch die Liebe, die in seinen Gedichten lebt, ist meist die des Landsknechts, der nicht lange Zeit hat. Er ist ein Meister des Genrebildes, aus unzähligen Quellen fließen ihm Stoffe und Bilder zu; vom Hof des Kaisers bis zum Kuhstall weiß er die äußere Wirklichkeit festzuhalten. Was er im Gedichte gestaltet, ist er gewesen; Dichtung und Leben ist bei ihm eins wie bei wenigen, seine Lebenswirklichkeit nicht tief und weit, aber saftiges und rauschendes Leben der Gegenwart seines Werks. So ist er der äußerste Gegensatz zu der Epigonenpoesie Geibels und seiner Nachahmer; auch die Gleichgültigkeit gegen Form und Dichtersprache trennt ihn grundsätzlich von Geibels Formkultur. Wie er im Leben spricht, mit allen Härten, Lakonismen, barocken Vergleichen, Nachlässigkeiten, so auch in der Dichtung. Er ist gegen jedes Theater, jede Pose, jeden Schein, kein Dichter von umspannender Bedeutung, aber ein ganzer Kerl, immer fühlbar und gegenwärtig in den vielen schlechten und wenigen guten Versen. Ehrfurcht vor dem Dichtertum hat er nicht

gehabt; jedes echte Stück Erdenwirklichkeit galt ihm mehr, vor allem der Offizierberuf, den er sich durch seinen uferlosen Leichtsinn verscherzt hatte. Nach den Zielen seines Dichtens gefragt, gab er die überraschende und bezeichnende Antwort: „Ich habe nie darüber nachgedacht. Pferdehandel und Sizen mit Zigeunern . . . steht mir höher als Versemachen. Dies Versemachen scheint mir überhaupt recht ordinär zu sein“.

Er schildert vielfach dieselbe Landschaft wie Storm, nämlich Schleswig-Holstein, aber völlig anders; derbe Wirklichkeit, voll Anschaulichkeit, aber ohne jede Hingegebenheit des Gefühls, dafür mit der naiven Freude des Sehens und Hörens. Charakteristisch sind seine „Heidebilder“. Offizierberuf und Jägerlust haben den Blick bis ins Letzte geschärft. Was der Jäger erschaut, hält er fest, besonders das Leben der Tiere. Ganz er selbst ist er in den Zeilen: „Gelangweilt ob so mancher holden Stunde, verläßt er (der Mond) Garten, Wald und Moor“. Kein anderer unserer großen Naturdichter könnte so sprechen; der leichtfertige, unbekümmerte Kavalier macht seinen Scherz. Mit außerordentlicher Kraft verdeutlicht er die schwüle Mittagsglut, die einschläfernde Wirkung der Schwüle vor dem Gewitter. Die Wortmalerei (Zeile 9) wird von Liliencron häufig verwendet. Am Schluß steht er vor der Pforte der Empfindung und Reflexion; da aber bricht er ab, das ist sein Bereich nicht. Eine außerordentliche Bildhaftigkeit wird mit wenigen Strichen erzeugt; es sind dichterische Gegenstücke zu den Landschaften der impressionistischen Maler, die sich der Wirklichkeit der Landschaft hingaben, wie sie war, nicht den seelischen Erschütterungen und Gefühlsstimmungen, die sie barg. Solche impressionistischen Landschaften sind auch nicht Hintergrund einer Geschichte, sondern um ihrer selbst willen da. Ganz so bei Liliencron.

2. Reuter, Ut mine Stromtid.

Reuter ist der Heimatdichter Mecklenburgs; Volk, Land, Sitten und soziale Verhältnisse sind mit der Fähigkeit realistischer Gestaltung gezeichnet, die aus der Vertrautheit mit Land und Leuten gewonnen wird. Aber die glückliche Fähigkeit der Wirklichkeitsschilderung allein hätte Reuter noch nicht zu dem gemacht, was er dem deutschen Volk weit über seine Heimat und das plattdeutsche Gebiet hinaus geworden ist. Er ist ein außerordentlich packender Erzähler und hat eine zwanglos behagliche Art, die den Leser sofort gewinnt. Er war eine glückliche Natur, die das Be-

hagen des Daseins zu genießen und zu nutzen wußte, und die im engsten Zusammenhang mit der Heimat und ihren Menschen blieb; er ist kein überragender Künstler gewesen, aber ein guter Geselle, der zu erfreuen und zu rühren weiß. Er besaß eine naive Freude an der Vielsältigkeit des Lebens, Probleme haben ihm nicht zu schaffen gemacht. Seine Gestalten haben etwas Handfestes an sich, und ebenso klar und faßlich sind die Geschichten, die Reuter von ihnen zu erzählen weiß. Von der Anekdote, vom Volksschwank aus nährt er seine Kunst; wie man am Stammtisch eine Geschichte wirksam und gut erzählt, das kannte Reuter sehr genau, und seine ersten Geschichten sind solche kräftigen, urwüchsigen, derben Schwänke, gewürzt mit drastischen Vergleichen und komischen Situationen. Die Situationskomik spielt bei Reuter eine große Rolle, und manchmal führt er sie auch etwas gewaltsam herbei, um Lachen zu erregen. Um die Wirkung ist es ihm überhaupt sehr zu tun. Behagen, Heiterkeit, auch ausgelassenes Lachen und Rührung zu erwecken, springt als seine Absicht ohne weiteres in die Augen. Mit einzigartigem Geschick weiß er die Stimmung hervorzurufen, die er als Erzähler seiner Geschichten benötigt. Eine reiche Erfahrung, ausgedehnteste Kenntnis des Fühlens und Sagens des heimatischen Volkes hat ihm die unzähligen Geschichten, Schwänke und Anekdoten geliefert und eingegeben, aus denen seine kleinen und großen Werke gespeist werden. Reuters Humor ist vielfach gerühmt worden. Doch ist er meist nur das komische Spiel oder die Freude und der ausgelassene Spaß an seinen Gestalten. Humorist großen Stils ist er nicht gewesen. Die großen komischen Gestalten der Weltliteratur, wie bei Cervantes oder Shakespeare, leben in einer Luft, die Reuter nicht kennt. Unverdroffenheit, Behagen, Laune, Witz, Komik sind noch nicht Humor. Auch gegenüber dem Humor Jean Pauls, Kellers, Raabes ist Reuter mehr komischer und drastischer Erzähler als Humorist. Hier tritt Reuters im Grunde begrenztes Wesen deutlich zu Tage.

Reuter kannte aber auch die ernste und schmerzliche Seite des Daseins. Die sozialen Gegensätze hat er tief gefühlt und auch erschütternd zu gestalten gewußt („Kein Hüsing“). Sein bekanntestes Werk ist „Ut mine Stromtid“, deshalb das berühmteste und für uns wertvollste, weil dort seine größte Gestalt sich bewegt, der unsterbliche Unkel Bräsig, eine Volksgestalt von bezwingender Kraft, eine der rundesten und vollsten humoristischen Gestalten der deutschen Dichtung. Sie ist nicht weltbedeutend und bewegt sich nicht

in Sternenhöhen, dafür aber ist sie einem weiteren Umkreis verständlich und hat stark gewirkt. Sie ergreift und rührt auch ein härteres Gemüt, um wieviel mehr ein weiches und ein solches, dem diese Gestalt eine Heimaterinnerung ist. Bekannt ist Bismarcks Vorliebe für Fritz Reuter, ihm war diese Welt auf der Höhe seines Kanzlerdaseins eine Erfrischung und eine Erinnerung an sein Junkerdasein. An Gestalten und Begebenheiten, an einzelnen Geschichten ist die Stromtid am reichsten. Die eigentliche Handlung ist lose und erfüllt eine weite Zeitspanne. Viele Nebenhandlungen werden angespielt und umschlingen die einfache Hauptbegebenheit. Naturgemäß hat jede Figur ihre Geschichte, und so reiht sich Begebenheit an Begebenheit, Bild an Bild. Ein leicht erkennbarer sozialer Grundgedanke wird in dem bunten Vielerlei ausgesprochen: der Gegensatz der Stände, hier aber zur Versöhnung geführt. Am Anfang tritt er noch schroff hervor, dann mildert er sich und klingt schließlich ab. Überwunden wird der Gegensatz auf dem Boden der Arbeit und Lebenstüchtigkeit. Onkel Bräsig, die Hauptgestalt, ist eine Seele von Mensch, ein treuer Geselle und Helfer, und er gibt seine helfende Tätigkeit auch da nicht auf, wo er in Mißhelligkeiten gerät. Ein unbekümmerter Mensch ist er, der mit entzückender Naivität ausspricht, daß ihn nichts anfechten kann; Rücksichten auf die geselligen Umgangsformen spielen für ihn eine geringe Rolle. Weil ihm die Fremdwörter zu gut gefallen, springt er selbstherrlich mit ihnen um; es schert ihn wenig, daß dabei der ergötzlichste Unsinn herauskommt (das bekannteste Beispiel: „Die große Armut kommt von der großen Powerteh her“). Aber sein lauterer Charakter vermag viel; wo die Dinge nicht stimmen wollen, bringt er sie schließlich ins reine. Bei seinem Tod zeigt er sich in seiner ganzen Seelengröße, kein Heros, aber doch ein Sieger über sich selbst und ein Bezwinger des Daseins.

Reuter hat die mecklenburgische Umgangssprache genommen, wie er sie fand. Seine Unbekümmertheit gegenüber den hochdeutschen Elementen, die eingedrungen waren, und die er dementsprechend mitführt, hat ihn in eine Fehde mit dem puristisch gesinnten Klaus Groth verwickelt. Im Grunde war es von ihm recht, die Dinge so zu nehmen, wie sie lagen; eine Schriftsprache zu schaffen, wie es Klaus Groth vorschwebte, war nicht möglich.¹⁾

¹⁾ vergl. S. 100—104.

3. Gotthelf (Pseudonym für Bihius), Uli, der Knecht;
Elfi, die seltsame Magd.

Gottfried Keller hat seinen Landsmann als großen Epiker gefeiert und damit den Kern seines Wesens getroffen. Episch ist an ihm die Fülle der Gestalten, der Reichtum des Geschehens, die Klarheit der Darstellung, die seine Welt mit einer Kraft der Wirklichkeit ausstattet, die in der Zeit von Gotthelfs Anfängen etwas völlig Neues war. Er ist Volkschriftsteller und Volksschilderer, in seiner Darstellungsweise Naturalist, aber von echter und treuer Art; er sieht die Dinge, wie sie sind, und hätte es als Unwahrhaftigkeit empfunden, ihnen auch nur einen Bruchteil ihrer derben Natürlichkeit zu nehmen. Andere Schilderer des Volkes, voran die Meister des realistischen und naturalistischen Romans in Frankreich, wie etwa Balzac und Zola, waren Städter, die aus ihrer Welt heraus der Wirklichkeit in den verschiedensten Lebenskreisen und Ständen nahe zu kommen suchten, zum Teil geradezu mit einer Art wissenschaftlichen Studiums. Zola vor allem blieb dabei häufig an der Außenseite fleben; was er Natur nannte, war ein vielfach verzerrtes Bild, vom Standpunkt des Litteraten aus gesehen. Gotthelf kam zu seinen Romangestalten auf anderem Wege. Als Pfarrer in einem Schweizer Dorfe lebte er nahezu vierzig Jahre inmitten dieser Welt, die wir aus seinen Werken kennen lernen; nur in ganz vereinzelt Fällen hat er über dieses Stoffgebiet hinausgegriffen. Lange ehe die literarisch-naturalistische Welle des Auslands (Frankreich, Skandinavien, Rußland) sich in Deutschland bemerkbar machte und Nachfolge fand, hat Gotthelf gewissermaßen aus der Natur der Dinge selbst heraus naturalistisch gesehen und dargestellt.

Der äußerlich engbegrenzte Bezirk seiner Stoffwelt machte ihn zu einem Heimatdichter echter Art. Eine tiefe Abneigung gegen die Stadt und die übeln Begleiterscheinungen der Kultur war in ihm lebendig. Er ging davon aus, als ein rechter Volkschriftsteller einen Bauernspiegel zu schaffen, aber seine Kunst reichte weit genug, um aus diesem Bauernspiegel einen Weltspiegel zu machen. Gleichzeitig ist er auch Moralist wie jeder Volkschriftsteller; seine Geschichte ist von irgend einem tiefen, allgemeinen Grundgedanken getragen; er geht auf unmittelbare moralische Erschütterung aus. Er malt die schlimmen Folgen des Lasters nicht um des Geschehens, der irgendwie unvermeidlichen Entwicklung willen,

wie viele experimentelle Romanschriftsteller, sondern um durch sein Bild und Wort Ernüchterung und Umkehr zu bewirken.

Die Dorfgeschichte hat nicht selten, zumal bei ihrem populärsten Vertreter Auerbach, einen sentimental und idealisierenden Zug: die ländliche Reinheit und Unverdorbenheit gegenüber der Stadt, wie in der Idylle, als deren Weiterbildung diese Art Dorfgeschichte gelten muß. Auch in Gotthelf lebt die Überzeugung, daß das Bauerntum die Grundfesten des Volkes und des Staates darstellt, aber ohne sentimental Beigeschmack, als politische Grundauffassung. Er macht seine Menschen nicht schöner, als sie sind; mit unerbittlichem Wahrheitsinn zeigt er den rücksichtslosen Kampf um Geld und Gut, und er sagt den Bauern, daß sie auf abschüssige Bahn zu gleiten sich anschicken. Statt der alten Volksbräuche sind Gastereien im Wirtshaus getreten, die Sprache ist roh und hart geworden und nicht mehr imstande, das Volkslied zu nähren. Aber trotz aller Schwächen stehen seine Bauern als mächtige Figuren da, Herrenbauern ohne Gedrücktheit, sondern von unbändigem Stolz. Ihnen gegenüber steht das dumpfere Dasein der Knechte und Mägde, der besitzlosen Tagelöhner.

„Uli der Knecht“ ist eines seiner reifen Werke, in dem alle Seiten Gotthelfs zu greifen sind. Die Geschichte selbst ist mager, ohne große Begebenheiten. Uli, in gute Zucht genommen, arbeitet sich vom Knecht zum Herrn herauf. In der Zeichnung dieses Charakters zeigt sich deutlich die wirklichkeitsstreue Art Gotthelfs. Er macht aus ihm keinen Ausnahmemenschen, der überlegen an Geist und Willen die Widerstände der Welt besiegt. Er ist ein Durchschnittsmensch, dem nach schwerer Arbeit und viel Schwierigkeit der Lohn des Fleißes und der Ausdauer zufällt.

Die Zeitgedanken des Dichters sind leicht zu erkennen. Glaube an sich selbst, Fleiß und Pflicht führen zum Erfolg und Ziel; die sozialen Schranken öffnen sich vor unermüdlicher Tüchtigkeit. Die Versöhnung der sozialen Gegensätze schwebt ihm als Ziel vor; menschliche Behandlung der Knechte und deren Pflichterfüllung gegenüber dem Dienstherrn sind die Forderungen, die Gotthelf erhebt.

Eine Fülle lebenswahrer Gestalten kreist um die Hauptpersonen, das Mittel der Kontrastfiguren ist sinnvoll ohne schematischen Zwang angewandt. Die Darstellung ist markig in großen Zügen, vor allem aber von äußerster Einfachheit. Lebendige Szenen, treffende Gleichnisse erinnern an die größten Meister der epischen Kunst, Wucht und Klarheit an die Bibel. Grobe

Reden und derbe, ans Unflätige grenzende Szenen, wie der Mistpfützenkampf, und reinste, zarte, dichterische Lust, wie sie in der Gestalt Vrenelis zutage tritt, ist einer von den weiten Gegensätzen, die Gotthelfs wirklichkeitsgeborene Kunst umfaßt. Der Prediger läßt sich als Mahner vernehmen; allgemeine Weisheitslehren und sittliche Ermahnungen mannigfaltigster Art sind in und zwischen Gestalten und Begebenheit gewoben, Fragen des Lebens werden erörtert.

Auch der Humor kommt in diesem Werk zu seinem Recht, dessen Grundton im ganzen hell und heiter ist; eine Reihe köstlicher Szenen zeigen es deutlich, z. B. der Liebeshandel im Seebad.

Die Schweizer Landschaft bildet den Hintergrund, mit fester Notwendigkeit ist Menschenleben und Natur verbunden. Vor allem zeigt er die Natur in ihrer Größe, weniger das Anmutige. Die Komposition ist nicht straff; er spinnt häufig die Einzelheiten aus, Nebensachen beherrschen dadurch zeitweilig und lassen den eigentlichen Gang der Dinge in den Hintergrund treten. Die Sprache Gotthelfs ist aus dem Dialekt genährt, seine Kraft ist auch dort erkennbar, wo er ihn nicht unmittelbar verwendet.

„Elsi, die seltsame Magd“ hat mit manchen kleinen Werken den Vorzug, daß die praktisch sittlichen Zwecke fehlen oder doch völlig im Werk aufgegangen sind. Hier in kleinem Raum gewinnt Gotthelf eine restlose Geschlossenheit. Von vornherein sind wir darauf eingestimmt, daß die zu ungewöhnlicher Stunde gedungene Magd kein alltägliches Schicksal haben kann; das Außergewöhnliche, Undurchsichtige ist allezeit gegenwärtig. Die Magd und ihr Bewerber Christen, die beiden Hauptpersonen, sind mit ihrem Wollen, Leiden und Verzweifeln, das sie über die Durchschnittsmenschen hinaushebt, mit elementarer Wucht und dichterischer Kraft dargestellt.

4. Ludwig, die Heiteretei.

Ludwigs große erzählende Kunst ist erwachsen aus der thüringischen Landschaft, aus Land, Natur und Volk. Seine Art zu sehen und zu gestalten ist nicht die epische, sondern aus idyllischem Lebenszustand gewinnt er die belebenden Kräfte, die sein Werk erfüllen. Ludwig war kein Kämpfer, — sein Gang zum Drama ist deshalb mißlungen, — sondern ein beschaulicher Charakter, der von der selbstgewählten Einsamkeit und Weltflucht aus sein Auge über die heimatliche Welt schweifen ließ und sie mit Vollendung zur Darstellung brachte. Der Zug in die ferne, das Ver-

langen nach den Sternen hat Ludwig nicht bewegt; die einfachen Zustände und die schlichten Charaktere wurden ihm Gegenstand der Kunst. Für seine idyllisch-epische Dichtung brachte er alle Voraussetzungen mit, Verbundensein mit Natur und Gegenstand, Behagen und liebevolles Sichversenkenkönnen, Gemüt und ein hochentwickeltes Beobachtungs- und Darstellungsvermögen. Natur war ihm kein persönlicher oder literarischer Reiz, sondern elementare Gegebenheit; die Stadt hat er zeit lebens abgelehnt, er ist ihr ausgewichen, und wenn er dort wohnte, nahm er seinen idyllisch-ländlichen Raum mit sich; in Abgeschiedenheit hängt er seinen Gedanken und Dichterträumen nach.

Ludwigs Einsamkeit ist nicht die tragische des Künstlers, die im 19. Jahrhundert mit H. v. Kleist anhebt, dessen Schicksal andere dieser Art folgten. Ludwig war sie nicht Qual, sondern Sehnsucht, Grundbedingung für sein seelisches Gleichgewicht. Trotzdem blieben ihm die Leiden des Dichters nicht erspart; das Streben nach Vollendung und Größe, die ihm nicht verliehen war, hat auch für ihn Qual und Unbefriedigung gebracht. Immer stärker zog ihn Shakespear an; ein tiefes eindringendes Studium hat er ihm gewidmet in der Hoffnung, an ihm sich emporwinden zu können.

Die Heiterkeit ist eine der vollendetsten Dorfgeschichten in deutscher Sprache. Gegenüber den oft weit ausgreifenden Zeitromanen hat Ludwig ein schlichtes Bild des Lebens in einem abgeschlossenen, eng umgrenzten Raum gegeben. Mit Liebe zum Gegenstand sind seine Gestalten und die Landschaft durchleuchtet; im einzelnen ist die Schärfe der Beobachtung überraschend. Heiterkeit und Humor umspielt die Gestalten, deren Charakteristik an Tiefe und Klarheit nicht übertroffen werden kann. Eine gewisse Neigung zu allzu feiner psychologischer Spitzfindigkeit ist zu bemerken. Der Humor und die Komik fließen aus dem Leben, sie sind weniger die Stimmung des Dichters, als vielmehr Wesenszüge der Gestalten selbst. Ein Meister ist Ludwig in der Landschaftsschilderung; hier weiß er mit erstaunlicher Sicherheit die Natur und ihr Weben zu veranschaulichen, und trotz des breiten Raumes, den sie einnimmt, verfällt er nicht in eintönige Beschreibung. Nicht selten fühlt man sich an Lessings Laokoon erinnert, an die berühmte Stelle von der Umwandlung des Nebeneinander in ein Nacheinander.

Die Charakteristik ist aufs feinste nach der realistischen Seite durchgearbeitet. Volksleben und Sitten, die Eigentümlichkeiten

des Volkschlags treten lebendig in die Erscheinung. Die Gestalten sind bis zur Gebärde und Tonfall der Sprache realistisch aufgefaßt. Charakteristische Redensarten, die den einzelnen anhaften, mundartliche Worte, besondere thüringische Idiotismen erhöhen die Wirklichkeitskraft der Bilder. Aber in diese breite und behagliche Zuständlichkeit ist doch eine Handlung von starker Spannung hineingebaut. Furcht und Hoffnung werden mächtig erweckt in den Umwegen der Geschichte der Heiteretei und des Holders Fritz. Die Hemmungen und Hindernisse des Glücks sind aus der Umwelt unmittelbar herausentwickelt und dem Charakter des Ganzen verbunden; böser Klatsch und Mißverständnisse aller Art, die in dem eifrigen Hin und Her der Zungen der lieben Nachbarinnen sich mit Notwendigkeit ergeben, treiben die Liebenden auseinander, daneben aber auch die stolze, abweisende Art der Charaktere selbst. Mit feiner Kunst ist das geschäftige Treiben des Alltäglichen, Kleinen und Belanglosen gezeichnet, das die Kleinbürger aber doch so wichtig nehmen, als wäre es die Weltgeschichte selbst, und als gäbe es außerhalb des Dorfes Luckenbach nichts mehr. Eine kleine Welt ist es, mit höchster Anschaulichkeit bewegt. Die Frage der Technik hat Otto Ludwig außerordentlich beschäftigt; in der Heiteretei ist das Walten des überlegenden Kunstverständes leicht zu erkennen. Die Kunst des Verschweigens höchst wissenswerter Dinge, das Abbrechen im spannendsten Augenblick und Überspringen auf einen anderen Ast der Handlung hat Ludwig sich dienstbar gemacht. Es sind die Künste der Kleinen, aber auch der großen Erzähler; sie können sinnlos, platt und geschmacklos wirken, sie können aber auch ein ausgereiftes Kunstwerk in seiner Wirkung steigern, wie es bei Ludwig der Fall ist. Gotthelf ist gewaltiger, voller und reicher im Ton; im Ausreifenlassen des gestalteten Lebens ist Ludwig der größere Meister.

5. Stifter, das Heidedorf.

Stifter ist oft mißverstanden und befehdet worden als der Idylliker ohne Augenmaß, der sich in die Dinge verliert und an tausend Kleinigkeiten herumtastet, mit deren langatmiger und nichtsagender Schilderung er die Seiten füllt. Selbst Hebbel, dessen kritisches Verständnis hoch entwickelt ist, hat in der Beurteilung Stifters danebengehauen. In der Vorrede zu den „bunten Steinen“ hat sich Stifter mit seinen Widersachern auseinandergesetzt; mit Nachdruck betont er den Wert des Kleinen und Aller-

kleinsten. „Die Kraft, welche die Milch im Töpschen der armen Frau empor schnellen und übergehen macht, ist es auch, die die Lava im feuerspeienden Berge emportreibt und auf den Flächen der Berge hinabgleiten läßt. Nur augenfälliger sind diese Erscheinungen und reißen den Blick des Unkundigen und Unaufmerksamen mehr an sich. . . . Wir wollen das sanfte Gesetz zu erblicken suchen, wodurch das menschliche Geschlecht geleitet wird“. Gegen seine Widersacher ist Stifter im Recht auf dem Gebiete der Idylle; auch ihr können die höchsten dichterischen Werte entquellen, aber er neigt dazu, sein Ideal und seine Überzeugung auf das Gesamtgebiet der Dichtung auszudehnen, und hier zeigt sich doch seine ästhetische Begrenztheit, die mit den Maßen des Idyllischen, Beschaulichen die Welt des heroisch Gewaltigen messen und richten will.

In dem begrenzten Rahmen aber, in dem sich Stifter ergeht, ist er ein schlechthin vollkommener Meister, dessen Werke in einem Maß durchgebildet und ausgeruht sind, das selten ist und immer seltener wird. Wer machtvoll erregt sein will, wird bei ihm nicht auf seine Kosten kommen; wer aber den Reiz des Vollkommenen und Ausgereiften, sei es auch im kleinen Bezirk in behaglicher, nachdenklicher Stunde zu genießen vermag, der wird dieser idyllischen Welt einen unsagbaren Zauber entströmen sehen. Die Kultur des Wortes, des Satzes, der Sprache, des Bildes, der Stimmung zeigt uns den Sohn einer edlen und reifen Entwicklung. Das Gärende und Neue, das Beunruhigende des 19. Jahrhunderts ist an ihm abgeglitten, hat ihn nicht um Haaresbreite aus der Bahn zu werfen vermocht.

Auch Stifters Kunst stammt aus der Romantik; das Träumen und Schweifenlassen der Gefühle und Stimmungen zeigt es deutlich; auch seine Gestalten sind manchmal wie verweht, in eine zerfließende Idealität getaucht, andrerseits aber hat er die Natur in ihrer vollen Wirklichkeit erfahren und sich ihr hingegeben bis zur Schilderung der kleinsten realen Züge, die ihn bei vielen in Verruf gebracht hat. Auch seine Menschen können überraschend die Rundung des erdgewachsenen Lebens bekommen. Im Zusammenhang mit der Natur erscheint auch der Mensch in seiner natürlichen, echten Gestalt.

Wie Ludwig ist auch Stifter mit der Heimat und ihrer Landschaft verwachsen, aber Ludwig geht bei aller Betonung des „Milieus“ doch auf die Begebenheit, die Handlung aus. Er ist zwar gleichfalls im Grund Idylliker, aber er läßt auch dem Epischen

breiten Raum; bei Stifter liegt der Schwerpunkt auf der Natur und ihrer Stimmung. Das Geschehen tritt zurück und scheint oft ganz verschwunden zu sein. Bei ihm ist es der Böhmerwald, dessen Zauber ihn in der Jugend umgab, und den er nie zu lieben aufgehört hat. Der „Hochwald“ ist das machtvollste Preislied, das er seiner Heimat gesungen hat. Mit einer das Religiöse berührenden Andacht tritt er der Natur gegenüber, und das gab seinem Naturgefühl die Tiefe und ließ ihn die bezwingenden Naturstimmungen schaffen, die sein Ruhm geworden sind. Daß bei seiner idyllischen Seelenform seine dichterischen Töne keine großen Wandlungsmöglichkeiten zeigen, liegt auf der Hand; deswegen wird Stifter immer den Leser ermüden müssen, wenn er sich vieles ohne Zwischenraum aneignen will. Den großen Seelenerfütterungen ging Stifter im allgemeinen aus dem Wege. Die harten, willensstarken und edigen Menschen darzustellen, war nicht seine Sache. Das Ausgeglichene, Maßvolle, Zarte, Beschauliche und Gütige war die Welt, in der er sich zu Hause fühlte, und als deren Deuter er sich mit Recht berufen glaubte. Meist bringt er seine Menschen in innigste Berührung mit der Natur; aus dieser Verbundenheit heraus sucht er sie vor uns hinzustellen. Was ihm Haupt- und Herzenssache war, war es auch seinen Gestalten; er ist in seinen Werken immer gegenwärtig; aus seiner innersten Natur und Herzensstimmung sind sie geboren als die Gebilde eines Dichters und Meisters. Wenn auch im Alter die Neigung zum Lehrhaften stärker wurde und das Schöpferische in eigensinniger Manier ersticken ließ, so zeigen seine Meisterwerke auch in den breitesten und bewegungslosesten Schilderungen einen grundsätzlichen Unterschied von den Beschreibern des 18. Jahrhunderts, mit denen Lessing sich herumschlug. Dort war Lehr- und Unterhaltungszweck, bestenfalls Erbauung die Absicht, bei Stifter tritt reines, durch keine fremde Außenkraft behindertes Dichtertum in die Erscheinung.

„Das Heidedorf“ ist eine der Meisteridyllen, eine Hirtenidylle echtester Art und das duftigste Stück der besinnlichen Bukolik des 19. Jahrhunderts. Die Kindheitserinnerungen gewinnen Gestalt; im „Hochwald“ war es der Urwald, im „Heidedorf“ die Heide¹⁾ mit den heimatlichen Bergen im Hintergrund. Mit einer eindringlichen Gewalt wird uns die Landschaft lebendig, das

¹⁾ Heide nicht im üblichen Sinne, sondern Bezeichnung eines Heide genannten und ihr ähnlichen Landstrichs.

malerische Talent Stifters wird offenbar; man sieht sich in sie hineinversetzt und erlebt ihr Weben mit. Das Eingangsbild besonders ist eine einzigartige Leistung. Die Zeichnung der alten Großmutter zeigt Stifter als Meister passender und plastischer Charakteristik; hier ist es ihm, wie selten, gelungen, im Kleinen das Große zu schildern: eine erdgewachsene Gestalt, die der heroischen Aufhöhung nicht bedarf. In dem heimatlich engen Rahmen hat Stifter eine damals unerhörte dichterische Bezwungung der Natur erreicht, und er läßt, immer natürlich in seinem engen Bereich, die meisten späteren Landschafts- und Heimatdichter hinter sich zurück. Er strebte nach einem reinen Reich, und er fand es; in ihm ist auch ein Stück Rousseau mächtig in der Unberührtheit der Natur und der einfachen, ungebrochenen und erdverbundenen Menschen.

Halb versteckt und unklar ist die Erweckung des Dichters in dem früheren Hirtenknaben; hier liegt eine Schwäche, die den rein idyllischen Ton stört. Die Saite ist zu stark angeschlagen, um nicht vernommen zu werden, und doch wieder zu schwach, um zu bedeutungsvoller Klarheit zu gelangen.

Wir treffen in der Novelle auch altbekanntes romantisches Gut: die Traumphantasien des Hirtenknaben, die romantische Sehnsucht, die Weltfahrt, das Vorherrschen der Stimmung und das Zurüctreten der Handlung; auch die Erweckung des Dichters hat manches romantische Vorbild.

6. Storm, Der Schimmelreiter.

Storm gehört gleichfalls zu den Dichtern, deren Kunst aus der Heimerde, ihren Lebensverhältnissen und Charakteren herausgewachsen ist. Es ist Schleswig-Holstein im vielfältigen Reiz seiner Landschaft, von der lieblichen Ostseeküste bis zu der Gewalt und den Schauern des Westmeeres, der Nordsee. Viele bedeutende Deutsche hat dieses Land hervorgebracht, unter ihnen den Musiker Weber, Mommsen, Groth, Storm, Siliencron, als größten Friedrich Hebbel, mit dem es Anteil hat an den Gipfeln der deutschen Dichtung im Reiche des Großen, Tragischen und Heroischen.

Storm ist im wahrsten Sinne Heimatdichter; alle edlen Klänge seiner Dichtung verdankt er der Muttererde; aber darum ist er kein begrenzter Geist; er ist mit seinen Werken in den Raum der deutschen Dichtung hineingewachsen. Der Vorwurf der „Husumerei“

ist unberechtigt. Überall in Deutschland hat er ein Echo gefunden, sehr laut auch in entlegenen, andersgearteten Gegenden, z. B. im deutschen Österreich.

Storms Charaktere tragen besonders stark das Gepräge ihres Schöpfers; wie er selbst Patrizier war, so sind auch seine Gestalten von demselben Standesgefühl und Bürgerstolz getragen. Daraus entwickelt sich auch häufig der Lebenskonflikt, die Leidenschaft schlägt an die Wände eines fest umgrenzten gesellschaftlichen Daseins und bringt die scheinbar unerschütterliche Lebenssicherheit ins Wanken. Aber es sind niemals die Urklänge maßloser, selbstvergessener Leidenschaft; über die weiten Spannungen der Seele, die das ermöglichen, verfügt Storm nicht; er ist zu harmonisch, auch zu lyrisch, zu gehalten und auch zu sozial gebunden und gefühlsbetont bis an die Grenze des Sentimentalen. Seine Kraft ruht in der Erregung der Stimmung, die er zu schlechthin zauberhafter Wirkung bringt. So ist auch das Charakteristische seiner Novellen die einheitliche Stimmungsgewalt, die mit erstaunlicher, einem ausgereiften Künftlertum entströmender Sicherheit festgehalten wird. Theoretisch hat Storm die Novelle mit starker, zum Konflikt fortstürzender Handlung, dem Drama verwandt, vertreten, aber praktisch ist daraus die Stimmungsnovelle geworden. Besonders die frühen Novellen erweisen sich durchaus als romantische Nachfahren. Später wird die Charakteristik stärker betont, ein kräftiger Realismus kommt zur Geltung. Die letzten Werke zeigen häufig einen düsteren Grundton; von diesen das mächtigste ist Storms „Schimmelreiter“. Dieses Werk ist eine hinreißende Verherrlichung der Heimat, eine Leistung, wie sie einem Dichter nur in begnadeter Stunde möglich ist. Die Größe, die Storm sonst versagt war, ist hier an seinem Ende zu spüren. Landschaft und Held sind zu überwältigender Kraft gesteigert; die Natur und der Mensch in ihrer Wucht und in ihrer Größe steigen vor uns auf und lassen uns in der gewaltigen Stimmung, die die Erzählung beherrscht, keinen Augenblick los. Die Einsamkeit und unendliche Weite der Meereslandschaft umfängt uns, das Schaurige wird Sprache, und in einem Gewirr der Stimmen wird die Landschaft lebendig. Der unheimliche, verderbenbringende Gesang des tosenden Meeres braust über uns hinweg, die Urgewalt der Elemente greift nach dem Menschen und seinem Werk. Dieser aber stemmt sich mit heroischer Kraft gegen die Naturgewalt und wird schließlich ihr Opfer. Ein fahles, von lauernden Schrecken geladenes

Zwielicht liegt über dem Geschehen; das Gespenstische in der Natur rauscht daher; seltsame abergläubische Vorstellungen zucken auf und verstärken die Erschütterung, die auf uns einstürmt. Der Schimmelreiter, eine gespenstische Vision, beherrscht die Erzählung, und diese Gestalt des Volksglaubens gibt der Erzählung in allem Zerfließen, Tosen, Sturmeswehen die Härte und den Umriß der Wirklichkeit. Hauke Heien ist der Mensch dieser Landschaft, an die Grenze des Übermenschlichen gesteigert; seinesgleichen gibt es sonst nicht bei Storm. So sehr hat die Gewalt der Sage und der in Aufruhr geratenen Landschaft Storm fortgerissen, daß ihm in diesem Zusammenhang die ungeheure Tatgestalt herauswuchs. Hauke, der Deichgraf, erkennt die Möglichkeiten, dem Meer wirksam zu trogen, aber der Widerstand der Welt lähmt sein Werk. Alles Kleinliche, Gemeine, ewig Gestrige arbeitet ihm entgegen. Und nach heldenhafter Anstrengung wird er das Opfer des Meeres, das er hätte bändigen können; über dem Schimmelreiter schlagen die Wellen zusammen, aber er ist Sieger geblieben. Er sinkt in die Natur zurück, deren größte menschliche Verkörperung er war. Die Sturmflut, die Schicksalsgewalt dieser Landschaft, ist ins künstlerische Bild gebannt.

7. Rosegger, Schriften des Waldschulmeisters.

Rosegger ist ein Sohn der Steiermark. Als Künstler steht er hinter Storm, Stifter, Ludwig, Gotthelf zurück. Einzelne Züge hat er mit ihnen gemein, Verbundenheit mit der Natur und einen starken Sinn für das Wirkliche. Die Hochlandsromantik, die in sentimentalen Farben die idealen Lebenszustände des Gebirges erglücken ließ („Auf der Alm, da gibts foa Sünd“), hat in ihm das echte, aus der Wirklichkeit geborene Gegenbild erhalten. In der Heimat wurzelt er ganz und gar, aber so rein, wie bei den Vorgenannten ist seine Kunst nicht; Probleme und Lehrzwecke stecken in seinen Geschichten und sind nicht immer voll in seine Bilder eingegangen. Die unberührte Natur ist das Reich der Guten, sie wird dem verderbten Kulturdasein als Spiegel vorgehalten. Auch die soziale Anklage wird zum Problem mehrerer Geschichten. Seine Kunst dient der Erziehung; er fühlt sich als Volkschriftsteller, der eine unmittelbar praktisch-sittliche Sendung hat. Das Einfache ist ihm wertvoller als das Gefünstelte; Gefühl und Tat sind höhere und fruchtbarere Lebensmächte als Wissen und Bildung. Rousseausche Überzeugungen durchziehen sein Werk;

sie sind aber bei ihm für den Volksgebrauch umgemünzt. Rosegger hat alle Eigenschaften des echten Volkserzählers, und seit Hebel ist seinesgleichen nicht dagewesen. Eine unerschöpfliche, erzählerische Kraft steckt in ihm, und deshalb ist schon rein äußerlich die Zahl seiner Schriften beträchtlich. Die erste Hälfte ist die bessere; der Duft des Waldes und der Natur ist dort stärker. Das Gebiet ist naturgemäß begrenzt; umsomehr überrascht die Vielseitigkeit der Motive. In höchstem Maß hat er aus der Wirklichkeit gelernt; er ist aus dem Kreis hervorgegangen, der seine Schriften erfüllt, und er ist auch später bei allem Höherstreben des anerkannten Schriftstellers immer mit seiner Heimatwelt verbunden geblieben. Der sentimentale Zwiespalt wurde ihm erspart. Der Reiz liegt in seiner Art, zu erzählen. Er ist als Erzähler immer gegenwärtig, er kümmert sich nicht um die Störung der Geschlossenheit, er darf ruhig hervortreten, seinen Humor und seinen Ernst spielen lassen; denn er erzählt eine Geschichte und will mit ihr Eindruck machen. Von der Liebe handeln sie meist und er erzählt mit einer sicheren Natürlichkeit; die Lehre der Geschichte liegt auf der Hand, er nennt alles beim richtigen Namen, und jeder weiß Bescheid, wenn auch ihn der Schuh drücken sollte. Von den großen religiösen Problemen abgesehen, hat ihn eines besonders beschäftigt: das Vordringen der Kultur und Zivilisation in das weite Land, ja bis in die Einöde, ein beängstigender Vorgang, zumal für Rosegger, und eines der großen sozialen und geschichtlichen Probleme überhaupt. Denn die Folge ist entsetzlich; die vordringende Zivilisation vernichtet die Natur, die Ursprünglichkeit, die Reinheit; unerhörte Menschenopfer bleiben auf der Strecke. Der Raum der Natürlichkeit und Reinheit wird immer kleiner; alles Land, das fernste Gebirgsdorf wird eines Tages in den Strudel hineingerissen sein. Der Pessimismus des Dichters hat sich immer mehr verstärkt, und hier sehen wir die Wurzeln seiner Angst, die oft erschütternd durchbricht.

Die „Schriften des Waldschulmeisters“ zeigen uns einen Menschen, der in der Lebenswirrnis in Sünde und Jammer geriet. Eines nur kann ihn retten: er muß in die Einsamkeit und Wildnis, um sich dort gesund zu baden. In einer fernen Einöde ist eine seltsame Gemeinde, weit verstreut und aus den verschiedensten Menschen zusammengesetzt. Dort soll er wirken als Lehrer und Erzieher; 50 Jahre lebt er in den Wäldern und es gibt unendlich viel zu sehen in diesem weltfernen Winkel. Die Natur, die Ge-

stalten und das Leben in dieser Gemeinde sind der Gegenstand des Buches. Die Natur vor allem rauscht mit vielfältigen Stimmen, Großes und Kleines ist zu einer passenden Symphonie vereinigt. Natur sind auch die Menschen, die dort wohnen; ihnen gilt des Dichters Liebe; sie sind die Unverbrauchten und Starken, und im Walde zwischen den gewaltigen Bergen können sie allein gedeihen.

8. Freytag, Soll und Haben; Fontane, Frau Jenny Treibel;
Th. Mann, Die Buddenbrooks.

Freytag, Soll und Haben.

Freytags Stern, der einst hoch stand, ist gesunken. Er galt der vorletzten Generation als der Gipfel der neuen Dichtung; dann aber dämmerte nach und nach der Sinn auf für die vielen zeitbedingten Züge des gefeierten Schriftstellers. Freytag hat eine große deutsche Mission erfüllt; an der Entstehung einer deutschen National- und Reichsgefinnung hat er gewaltigen Anteil. Ein Dichter im echten Sinne ist er aber nicht gewesen; im begrenzten politischen Denkraum fand er seine Weltanschauung, und seine berühmte „Technik des Dramas“ allein beweist uns heute schlagend, wie weit noch der Weg Freytags ins Reich des Dichterischen war. Er hatte eine ausgesprochene Abneigung gegen die Leidenschaft, von der Freigeisterei der Leidenschaft gar nicht zu reden. Die bürgerliche Respektabilität, die Korrektheit des Lebens waren die großen Tugenden seiner Gestaltenwelt.

„Soll und Haben“ ist einer der meistgelesenen Romane in Deutschland gewesen, und noch heute ist es ein wertvolles Buch für die reifere Jugend, und das ist auf alle Fälle sehr viel, mag auch der reife Mensch unserer Zeit an diesem Werk kein Genüge mehr finden. Auch Freytag hat seine Heimat geliebt, und in gewisser Beziehung ist auch Soll und Haben ihre Verherrlichung, aber aus der Heimat geboren, aus Landschaft und Leben genährt ist sein Werk nicht. Er hat mit ihm den Standesroman begründet, eine Gattung, die üppig aufgeschossen ist, aber schon wegen ihrer stofflichen und seelischen Begrenztheit keine Weite gewinnen kann. Hinzu kommt die Tendenz, die das Bild in einseitige Beleuchtung rückt. Der Roman soll das deutsche Volk bei der Arbeit suchen und dabei die Tüchtigkeit des soliden, ehrlichen Kaufmannsstandes vor Augen führen. Drei große Lebensbereiche zeigt uns Freytag,

diejenigen, die in seiner Heimat die gegebenen waren, grundbesitzenden Adel, Bürgertum und die Juden. Eine große Fähigkeit der Charakterisierung ist deutlich zu sehen, weniger nach der individuellen Herausarbeitung hin, als in der Darstellung der Typen. Freytags Liebe gilt unter den dreien dem Kaufmannsstand; der Roman hat eine ausgesprochen bürgerliche Grundtendenz, die im Bürgertum geradezu den Kern des Volkes und das Fundament der Zukunft sieht. Die Widerspiegelung des Bürgertums im Roman der folgenden Generationen (Fontane, Thomas Mann) zeigt deutlich, daß dieser Glaube sich nicht erfüllte. Neben der bürgerlichen Tendenz ist die nationale ausgeprägt, der Kampf des Deutschtums gegen die Polen; historische Ereignisse bilden den Hintergrund dafür. Damit ist Soll und Haben auch ausgesprochener Zeitroman. Aber Freytag hat es doch verstanden, so viel Wirklichkeit und Leben darzustellen, daß man ohne Rücksicht auf das zeitlich Vergängliche das Werk lesen kann. Störend aber bleibt die Blut- und Saftlosigkeit der bürgerlichen Charaktere, die zwar bürgerlich musterhaft sind, aber deren Bedeutung uns heute aufgehaucht und übertrieben erscheint.

Bei seiner Entstehung war der Roman eine reinigende Tat. Der Zeitroman jungdeutscher Richtung blieb im Zugespitzten, Tendenziösen, Sensationellen und Unwahren stecken und stellte seine schwächlichen, problematischen Charaktere gern als Träger einer großen Zukunft hin; auf der anderen Seite hatte die Populärromantik gestaltlose Träumereien oft abgeschmacktester Art hervorgebracht. Da war die handfeste und klare Wirklichkeit Freytags ein Gesundbrunnen.

Fontane, Frau Jenny Treibel.

Mit Fontane kommen wir in die Mark Brandenburg, deren Landschaft, Volk und Leben er in Reisebeschreibung und Roman dargestellt hat. Mit inniger Liebe hat er sich in diesen Raum hineinversenkt und tausend Schönheiten und anheimelnde Züge entdeckt. Die Romane stammen aus der Spätzeit; sie sind die Werke des Alters, und man merkt es ihnen an, daß hier ein Fühler, gelassener Betrachter sine ira et studio eine bunte Gestaltenwelt hervorzaubert. Tout comprendre, c'est tout pardonner ist die Haltung Fontanes seiner dichterischen Welt gegenüber; er schildert, wie es kam, wie es sein mußte, und lebte der Überzeugung, daß man die Dinge nehmen muß, wie sie sind. Die

Wirklichkeit hat ihr Eigenrecht und das hat Fontane nicht ange-
 tastet. Ein buntes Lebensspiel sieht er mit den Augen des Menschen-
 kenners, der sich keinen Illusionen hingibt und sich durch Leiden-
 schaft, kritische Erregung oder gar moralische Entrüstung den Blick
 nicht trüben läßt. Eine feine, überlegene, ironische Heiterkeit
 breitet er über allem aus. Wie durch die Landschaft der Mark,
 so wandert er auch durch die menschliche Gesellschaft; scharf um-
 rissen stellt er die Gestalten hin, und in einem bezaubernden
 Plauderton läßt er uns die Grenze zwischen Buch und Wirklich-
 keit vergessen; man ist mitten darunter, und an den geselligen Ver-
 anstaltungen seiner Romane nimmt man unmittelbar teil. So sind
 seine Berliner Romane unerreicht in der sicheren Beherrschung
 der Wirklichkeit. Seine Kunst der Darstellung wurzelt im Anek-
 dotischen, dessen Bedeutung in Geschichte und Leben Fontane be-
 tonte; es trifft sicherer, als die wohlauferbaute und durchmoti-
 vierte Geschichte eines Lebens. Die kleine Geschichte, eine blich-
 artig Charakter oder Situation erhellende Redensart, ein treffender
 Witz, vor allem aber das leicht hin fließende, absichtslose Gespräch
 sind die Kunstmittel, mit denen Fontane seine Wirkungen erzielt.
 Die leichte, amüsante Art ist als Oberflächlichkeit angegriffen wor-
 den; die Fülle der Wirklichkeit aber, die er zu gestalten verstanden
 hat, belehren eines anderen. Das leichte Geplauder ist die Aus-
 drucksform eines gütigen und weisen Menschen, der sich nicht zum
 polternden Sittenrichter oder erhabenen Satiriker machen kann.
 Das ist Sache anderer Leute, die mehr Talent dazu haben.

Unter den Berliner Romanen heiteren Stils ist „Frau Jenny
 Treibel“ die Krone. Mit einzigartiger Treffsicherheit schildert er
 diese nicht gerade gefährliche, aber menschlich unvollkommene
 Welt der Nützlichkeitsbürger in verschiedenen Spielarten. Um das
 Geld und das irdisch Greifbare dreht sich alles, von diesem Allzu-
 menschlichen ist keiner ganz unberührt. Auch der Oberlehrer weiß
 die Welt zu nehmen, wie sie ist. Der schwierige Liebeshandel seiner
 Tochter mit Frau Jennys Sohn hat für ihn nichts Aufregendes;
 er kennt das Spiel der Kräfte und ist sich über das Ergebnis von
 vornherein klar; in seiner Welt neigt man nicht zu ungesunder
 Ubertreibung der Leidenschaft, und seine Tochter wird auch die
 Dinge nehmen, wie sie liegen.

Auch Fontane schildert ein Stück Bürgertum, aber ein anderes
 als Freytag. Die Naivität des Charakters und Empfindens ist
 jetzt belanglos geworden. Es ist das reich gewordene Bürgertum

Berlins, hochmütig, seelisch leer, aber voller Ansprüche und mit bedenklichem Hang zur Vortäuschung höherer Werte. Mit wundervoller Ironie ist die Sentimentalität der Frau Jenny gezeichnet, die mit großen Worten vom idealen Wert und vom echten Gefühl um sich wirft, aber sich nicht durch irgendwelche Gefühlserregung zur Verkenntung des in finanzieller Beziehung Richtigen hinreißen läßt. Im dritten Kapitel führt uns Fontane in meisterhafter Darstellung die Gesellschaft bei Treibels vor; mit unsagbarer Feinheit läßt er die Gespräche sich entwickeln zu einem Ineinander und Durcheinander, das vollkommen ist in seinem Wirklichkeitscharakter. Belanglose Worte, Redensarten, Ausdrücke fliegen hinüber und herüber, und doch enthüllen sie Charaktere und Gesinnungen, daß kein ungeklärter Rest übrig bleibt. Aber das scheinbar alberne Spiel hat einen tiefen und schmerzlichen Sinn. Das alte Berlin mit seiner Gesellschaftskultur ist dem neuen gewichen; Gesellschaften sind nicht mehr Selbstzweck, sondern notwendiges Mittel, um Ansehen, Beziehungen, Vorteile aller Art zu gewinnen, und gleichzeitig Abfütterung denen gegenüber, gegen die man Verpflichtungen hat.

Es ist eine auf den Kopf gestellte Welt, aber sie ist einmal so und läßt sich schließlich mit Laune und Behagen genießen. Und sie hat doch auch ihre guten Seiten, bei aller Herzenshärte und Krämergesinnung Gutmütigkeit und Witz. Man muß alles in allem nehmen, das ist die reife Weltweisheit des alten Fontane.

Thomas Mann, die Buddenbrooks.

Die Buddenbrooks sind das bisher bedeutendste deutsche Romanwerk des 20. Jahrhunderts; in dem Meer der jährlich erscheinenden und erscheinenden Romane edeln und niederen Ranges ragt dieses Werk einsam empor. Nach Fr. Schlegels Meinung kann jeder Dichter nur einen Roman schreiben, weil sich die Summe des Daseins nur einmal ziehen läßt. Darin liegt auch die Größe dieses Werkes: es ist nicht nur vielfarbiges, bedeutungsschweres Zustandsbild, sondern Gestaltwerdung eines persönlichen Schicksals. Daneben treten die anderen kleineren und größeren Werke zurück mit einer Ausnahme, dem „Tagebuch eines Unpolitischen“, das unmittelbar nach dem Kriege erschien und im Drang der schlimmen Jahre, im lauten Getöse des Zusammenbruchs zwar bekannt, aber nicht erkannt wurde. Hier spricht der deutsche Mahner aus den Blättern, nicht mit der Gewalt der großen Weg-

zeiger, etwa Huttens oder Bismarcks, sondern mit der vielfältigen Gebrochenheit des durch die geistigen Werte hindurchgegangenen literarischen Menschen; aber vernehmlich und packend trotzdem. Beide großen Werke stehen in tiefstem Zusammenhang; was dort im Romanwerk der Jugend im breiten epischen Strom gezeigt wurde, der Verfall und die Auflösung einer Familie in vier Generationen, in deren beiden letzten das Ende kommt, die Zersetzung der Bürgerlichkeit und damit der festen Lebensnorm, das klingt auch in den Betrachtungen an; auch hier erhebt sich die Frage nach den Kräften, die Mensch und Volk Dauer verleihen und beide auch zu zersetzen drohen.

In Thomas Manns dichterischer Art ist die sprachlich-literarische Kultur des Jahrhundertendes mächtig. Die vielfältigen Einflüsse und geistigen Bewegungen, denen der literarische Mensch gegenübertritt, finden sich in seinem Werk. Zolas gewaltige Wirkung wirkt auch in die Buddenbrooks ihre Schatten. Niedergang einer Familie, das naturwissenschaftlich-darwinische Problem, ist der Kern des Geschehens, und wie im Experimentalroman verläuft es mit einer unfehlbaren Gesetzmäßigkeit. Die Zersetzung des Nervensystems und ihre seelischen und geistigen Wirkungen führen das Anderssein herbei, so daß die Enkel die Überlieferung der Familie, der Firma, der sicheren, wohlgegründeten Lebenswirklichkeit des tätigen Bürgertums nicht mehr halten können. Die Mischung des Blutes, überhaupt all die tausend Verästelungen und Ursachen des mechanischen Lebensgesetzes werden in Tätigkeit gesetzt. Aber trotzdem ist nichts von der Öde und Leere der üblichen wissenschaftlich fundierten Romanmachwerke zu sehen. Wagners Welt, besonders die Untergangsstimmung des Ringes der Nibelungen, haben die platte Nüchternheit und seelenlose Kausalität romantisiert und in ein mystisches Fluidum getaucht. Die tätige Lebensgesinnung, unwiederbringlich verloren, sinkt zurück ins Gestaltlose, wo die Qual der Persönlichkeit aufgehört hat.

Mann ist in diesem Werk ein überragender Meister epischer Gegenständlichkeit; Zustandsbilder und Charaktere besonders im ersten Teil sind von reifer Vollendung. Was dichterischer Realismus und Wirklichkeitsinn ermöglicht haben, ist hier souverän zur Anwendung gebracht. Dann aber hat Mann auch die Sucht der Form erfahren, die ihn eine so weite Fülle des Lebens nach der Breite und Tiefe in geschlossenem Aufbau bezwingen läßt; daß die Straffheit im zweiten Teil gelegentlich nachläßt, ist dabei

unwesentlich. Besonders aber ist die Zucht der Sprache ganz außerordentlich. Das oberflächlich Seiende des durchschnittlichen Milieuromans ist hier durch eine bildgesättigte Ausdrucksweise ersetzt, gefeilt und geglättet, ein Muster sprachlicher Beherrschung und Sauberkeit.

Als das Werk erschien, hat es um Anerkennung ringen müssen, die dem Dichter verhältnismäßig rasch zufiel. Heute hat sich die Anschauung immer mehr gefestigt, daß es ein Meisterwerk der deutschen Prosa ist und klassische Geltung beanspruchen darf. Die Gegenüberstellung mit Freytags „Soll und Haben“ drängt sich auf. Zwei Welten treten uns gegenüber. Bei Freytag verfällt der Adel, und das Bürgertum, erfüllt von Fleiß und ehrlicher Lebens- und Tatgesinnung, geistig und körperlich gesund, ist auf der Höhe seines Daseins und wird als die eigentlich nationale Kraft gepriesen. Eine Fülle einzelner Gestalten aber erweisen sich als die festen Repräsentanten einer sicheren, unbeirrten Welt oder einer sinkenden Schicht; Begeisterung, Glaube an die sonnenhelle Zukunft weht aus den Blättern dieses Buches. Spannung und Kraft verraten auch im Roman deutlich den Verfasser der „Technik des Dramas“.

Anders bei Mann. Wie die Notwendigkeit, langsam, aber unabwendbar, ohne eigentliche Spannung gleitet die Begebenheit dahin. Wenige Gestalten nur beanspruchen unser Interesse, nirgends bricht etwas von der lauten Begeisterung Freytags durch. Freytag führt uns mitten hinein in das Kontor und öffnet sein Getriebe unseren Blicken; Mann geht an diesen Dingen vorüber, nur mittelbar sehen wir das kaufmännische Leben in der Widerspiegelung der Meinungen und der Auffassung von seinem Wert und Unwert. Und was uns Thomas Mann, je weiter die Erzählung voranschreitet, enthüllt, ist das Versinken dieser bürgerlichen Solidität und Lebensicherheit, deren Mittagshöhe Freytag geschildert hatte. Der düstere Schleier des Pessimismus ist über das große Werk gezogen von einem Menschen, der früh gewohnt war, die Kehrseite der Dinge zu betrachten und über sie nachzudenken. Mit unerbittlicher Wahrheit enthüllt ein großes Werk die Seele seines Schöpfers; nicht die Welt, die geschildert wird, allein war anders geworden und mußte in anderen Bildern zum Ausdruck kommen; auch die Schöpfer waren andere, unterlagen dem Gesetz der Zeiten, und mußten eine von Haus aus ähnliche Wirklichkeit mit anderen Augen sehen.

VI. Nietzsche und seine Wirkung; die Gegenwart.

1. Nietzsches Kulturphilosophie, Zarathustra.

Nietzsche war ein Kämpfer gegen seine Zeit, ein Vordeuter der Zukunft, und er ist die stärkste Geistesmacht, die in den letzten 50 Jahren von einem Einzelnen ausging. Langsam und erst seit wenigen Jahren beginnen wir die außerordentliche Wirkung zu erkennen, die sein Geist ins Leben gerufen hat. Nietzsche vertrat das Recht der Kultur gegen die bloße Zivilisation, des Heroischen und der Lebensverschwendung gegenüber der plumpen Nützlichkeitphilosophie einer in Positivismus und Materialismus erstarrten Welt. Er beschwor die heroische Welt der Antike und der Renaissance als große Beispiele des Lebens, und im Reiche der Kunst entwickelte er eine Sicherheit der Maße, eine Witterung und eine Erkenntnisfähigkeit für Größe und Wichtigkeit, die grell den Niedergang des Kulturempfindens beleuchtete, das in die Epoche des Alexandrinertums hineingesteuert, den Maßstab der Wissenschaft zur Herrschaft erhoben und den Sinn für die ewigen Normen, Formen, Werte verloren hat. Nietzsche hatte den höchsten Sinn für den Stil, worunter er die jeweils in einem Zeitalter gültigen Kulturformen verstand. Sein tiefes Verständnis für Wert und Schönheit war an den Werken der Alten geschult. Insbesondere hatte er das Ohr für die Eigenart der Rede, für das gehaltige und gestaltige Wort; er zeigt wieder, was Sprache und Sprachkunst war, und nach und nach dämmerte es auf, daß ein gut Teil des Niederganges dem Verfall der Sprache zur Last zu legen sei. Er selbst bewies im eigenen Werk, was Wort und Gestalt sei, oft unverarbeitet noch, oft rohe Blöcke, aber alles in allem eine gewaltige Erneuerung geistigen Ausdrucks, dessen Bedeutung in unserer Zeit überhaupt erst beginnt. „Also sprach Zarathustra“ hat von allen Werken Nietzsches am breitesten gewirkt, und Nietzsche hatte selbst die ungemessensten Vorstellungen von seinem Werk. Es war ein umfassendes Bekenntnis, und alle Schwächen und alle Gewalt seines Geistes sind in ihm zu spüren. Nietzsche glaubte, daß es ein neues Weltbuch sei, wie die Bibel, das eine neue Weltstunde einleite; er sah sich im Geiste als den Schöpfer einer neuen großen Daseinsform. Auch die große Zahl seiner Anbeter glaubte dieses; nicht wenige machten sich eine bequeme Philosophie des Genusses zurecht, und mancher schwankende und schwächliche Geist wurde von den Gedanken Nietzsches überrannt und ver-

nichtet, ähnlich wie einst bei Goethes Werther. Selbst die Kriminalistik kennt den Einfluß Nietzsches. Das sagt über den Wert seines Werkes nichts, denn für die Taten und Untaten einzelner Verirrter und Unreifer kann es schlechterdings nicht haftbar gemacht werden, aber es zeigt die außerordentliche Kraft der Überredung, der Seelenbeziehung, die Nietzsche eigentümlich ist. Die elementare Kraft der Sprache offenbarte sich wieder trotz reichlich vieler Verzerrungen und Abgeschmacktheiten, und als Sprachschöpfung allein hätte der Zarathustra ein Recht, unter die großen Werke der deutschen Sprache gerechnet zu werden. Diese Sprache war keineswegs aus dem Nichts entsprungen, Goethe und besonders die Bibel haben ihr reichlich beigezeichnet, die Gleichnisreden zumal sind unmittelbar biblisch; von dieser Abhängigkeit aber will Nietzsche nichts wissen; maßlos greift er Geist und Sinn der Bibel an, schmähst die Bergpredigt in Formen, die die Raserei des Geisteskranken verrät; in diesem Punkt sinkt er auf das Niveau des verbohrtten Fanatikers, der in krankhafter Selbstvergötterung sich berufen glaubt, das bald zweitausendjährige Gesetz zu zertrümmern und neue Werte prophetisch aufzuzeigen, neue Religion zu schaffen. Diese Seite Nietzsches, der Kampf gegen die Mitleidsmoral und das Christentum, mußte ihm besonders schwere Angriffe bringen, und das Getue der platten Schüler hat die Angriffsfläche noch breiter gemacht; man übersah, daß der Schöpfer dieses zum Taumel in Sinnenlust und Genußvergessenheit gewordenen Glaubens ein einsamer Asket war. Nachdem aber die Wasser verlaufen waren, sah man nur allzudeutlich die Hybris eines Menschen, der seine Kraft maßlos überschätzt und deshalb den eigentlichen Sinn seiner Sendung sich selbst verschüttete.

Wir befinden uns im Zarathustra in heroischer Landschaft; die Alpen und das südliche Meer sind der Hintergrund. Im vierten Stück der Vorrede spricht Nietzsche vom Übermenschen (das Wort ist bereits von Goethe geprägt), dessen Herkunft er verkündigt. Der Mensch ist eine Brücke zum Übermenschen, nicht der letzte Zweck der Schöpfung. Denen gilt seine Liebe, die dem Übermenschen die Wege bereiten, die ihre Seele verschwenden, die die Welt vom Vergangenen erlösen, die freien Geistes und freien Herzens sind. Im Grablied singt er seinen Jugendträumen ein Preislied, ihnen, die zu schnell starben, erwürgt vom Unverständnis der Welt. Die bitteren Erfahrungen mit den Begnern

seiner Jugendschriften ertönen als elegische Klage. Sein liebster Sänger ist an der Welt des Gestrigen zerbrochen; es ist Richard Wagner, den er als Mitsreiter gesehen hatte im Dienst des Übermenschen und der Überwindung der Vergangenheit (Ring des Nibelungen), und der nun eine „schaurige, dumpfe Weise“ anstimmte im „Parzifal“, nämlich das Hohelied von Christentum, Mystik und Askese. So sah er in Wagner einen Abtrünnigen, einen Verräter seines fernen Ideals. Ungebrochen aber blieb sein, des Propheten, Wille, er harret der Auferstehung, die aus den Gräbern kommen wird. „Von der großen Sehnsucht“ zeigt die Überwindung der dunkeln Gewalten des Lebens, der Hindernisse und der nächtlichen Verdrössenheit. Der Weg geht aufwärts, ferne leuchtet die Erfüllung. „Die Fülle der Seele blickt über brausende Meere hin und sucht und wartet“. Jetzt kann er die Seele singen heißen im Vorgefühl der Erreichbarkeit seines großen Ziels. Das „trunkene Lied“ schließt mit Zarathustras Rundgesang, dem berühmten Sang auf die Tiefe der Welt und die Ewigkeit der Lust. Diese Hymnen haben eine ganze Literaturgeneration ins Brot gesetzt und unzählige unreife Köpfe, die sich gleich Zarathustra als reife Geister und Herzen fühlten, verwirrt und manche geistig und seelisch zugrunde gerichtet.

In der Jugendschrift „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ zeigt Nietzsche ein Stück Krankheitsgeschichte der modernen Seele. Gegen die historische Krankheit stellt er „die Kunst und Kraft, vergessen zu können“, das Überhistorische, die Frage nach dem ewigen Wert, nicht nach der zeitlichen Bedingung, der Ursache und dem Verlauf. Das Ziel der Menschheit liegt für ihn in zeitlosen, schöpferischen Menschen und ihren Taten. Er feiert den Übermenschen, der in stolzer Einsamkeit unbeirrt seinen Lebens-, Leidens- und Höhenweg geht, und fordert in diesem Ideal eine Umwertung der Moral, die gut und edel auf die Tüge anwendet, die dem Herrenmenschen anhaften. Dieser steht „jenseits von Gut und Böse“ und wird bald als rücksichtsloser Machtmensch gefeiert, bald als geistiger Schöpfer; im Zusammenhang damit preist Nietzsche den machiavellistischen Menschen der Renaissance und den großen Künstler. Jenen hat er unerhört verzeichnet, diesen aber wie kein anderer zu seiner Zeit verstanden und ergründet. „Die Größe eines Musikers mißt sich nicht nach den schönen Gefühlen, die er erregt: sie mißt sich nach der Spannkraft seines Willens, nach der Sicherheit, mit der das Chaos seinem

Befehl gehorcht und Form wird, nach der Notwendigkeit, welche seine Hand in eine Abfolge von Formen legt“. — „Der große Stil besteht in der Verachtung der kleinen und kurzen Schönheit, ist ein Sinn für Weniges und Langes“. Diese Worte enthalten die Enthüllung dessen, was Michelangelo, Shakespeare, Goethe, Bach und Beethoven gemeinsam ist.

Das aristokratische Menschenideal hat Nietzsche auch genauer, irdischer definiert, nicht nur als fernen Zukunftstraum. Pathos der Distanz, das heißt ungeheure Kluft zwischen dem vornehmen Menschen und der „Herde“. In den Herrschenden entstehen „die erhobenen stolzen Zustände der Seele, welche als das Auszeichnende und die Rangordnung Bestimmende empfunden werden. Verachtet wird der Feige, der Ängstliche, der Kleinliche, der an die enge Nützlichkeit Denkende, ebenso der Mißtrauische mit seinem unfreien Blicke, der Sich-Erniedrigende, die Hundearart von Mensch, welche sich mißhandeln läßt, der bettelnde Schmeichler, vor allem der Lügner“. Den Herrenmenschen zeichnet die Ehrerbietung vor allem Strengen und Harten aus, der Stolz und der Glaube an sich selbst, er hat Ehrfurcht vor dem Alter und vor der Überlieferung, er hat Geschichte; niemals aber ist er eitel, wie die Sklavenseele. Auch der Egoismus gehört zum Wesen der vornehmen Seele, der den Dienst des Entrechteten als etwas Selbstverständliches betrachtet wie die Lebensverschwendung, die niemals nach dem Nützlichen fragt. Pflichten hat der Vornehme nur gegen Seinesgleichen; er lebt mit einer „ungeheuren und stolzen Gelassenheit“; die Merkmale seines Wesens sind weiterhin Sinn für „große Verantwortung, prachtvolle Animalität, kriegerische und eroberungslustige Instinkte, Vergöttlichung der Leidenschaft, der Rache, der List, des Zornes, der Wollust, des Abenteuers“; Glanz, Schönheit, Weisheit, Macht sind seine Idole. Hier sieht man deutlich den ästhetischen Urgrund von Nietzsches Anschauungen. Die Welt der heroischen Kunst enthüllt ihm den Sinn und das Maß des Lebens. Das Schöne ist so die Entfaltung der Kraft, der Lebensgewalt; das Entartete ist das Häßliche. Die höchste Kunst ist für Nietzsche die Tragödie; sie feiert den großen Willen, sie ist die Verewigung des Heroischen, des höchsten Wertes, den der Mensch erzeugt hat.

Die Urtriebe der künstlerischen Schöpfung sind das Apollinische und das Dionysische. Apollinisch ist die Traumgeburt der Schönheit, der plastische Künstler, das Epos; dionysisch ist der

Rausch, die Musik, das Choralied der Tragödie. In der attischen Tragödie sind zum ersten Male beide Welten vereinigt; der Chor ist aus dem dithyrambischen Kultgesang erwachsen, dem Ausdruck des dionysischen Rausches, die Szene aber ist dessen Entladung in einer apollinischen Bilderwelt. In der Zeit der Wagnerbegeisterung sah Nietzsche in Wagners Kunstwerk die Wiedervereinigung des Dionysischen und Apollinischen; er war ihm der Wiedererwecker der griechischen Tragödie. Später hatte Nietzsche nüchterner gesehen, an Wagner war er irre geworden, und seine Auffassung der griechischen Tragödie hatte sich gewandelt. Der Urgegensatz von Dionysisch und Apollinisch verdünnte sich zu einem Gradunterschied künstlerischer Erregung.

Nietzsches Wirkung auf den europäischen Geist war außerordentlich; Dichtung und Philosophie sind nachhaltig beeinflusst worden. Die erste Zeit seines Ruhmes war er als Modeschriftsteller gefeiert und befehdet. Die Literatur vermittelte dem Lesepublikum Teile seines Geistes, so Strindberg, Hauptmann, Dehmel, Shaw; in weiterem Abstand Sudermann, D'Annunzio. In der bildenden Kunst stand Max Klinger in seinem Bann. Nietzsches Kulturwirkung hat in unserer Zeit begonnen, nachdem das nur zeitlich Gültige nach und nach abgestreift wurde. Denn in ihm war viel Zeitliches und viel bereits überwundene Vergangenheit. Er wurzelt z. B. stark in der Romantik, seine Lehre vom Übermenschen war nicht so sehr Zukunftssphantasie als Erneuerung des romantischen Genie- und Künstlerkultes, versetzt mit Entwicklungsgedanken, die von Darwin stammten, mit besonderer Betonung des Machtwillens. Aus dem Griechentum hat er umfassende Gedankenreihen entlehnt (z. B. den Herrenmenschen aus Platons Gorgias) und oft seltsam zubereitet. Auch das Allzumenschliche, das aus seiner Zeit in ihm Macht gewann, Zerrissenheit und Krampf, Aufschrei statt des gehaltigen schöpferischen Wortes wird für die Zukunft wesenlos werden. Aber es bleiben noch Züge genug, um in ihm einen der großen geistigen Deutschen zu sehen.

Dichterische, hymnisch gehobene und im höchsten Sinne lebensgefüllte Sprache war wieder erklingen; was Gewalt und Tiefe und Schöpfung bedeutete, wurde wieder klar. Lyrik war wieder Sprache der Seele geworden, und man braucht nur die besten Gesänge des Zarathustra mit dem Gestammel der Nachbeter und der leergewordenen Reimerei der Epigonen zu vergleichen, um

zu sehen, was diese freie, rythmische Sprache in sich barg an neuem Wert.

Die Kulturkritik Nietzsches kann heute erst voll gewürdigt werden, heute haben wir erkannt, warum er für die Erhaltung der Kulturwerte gestritten hat und den Untergang der ewigen Güter der Menschheit befürchten mußte. In der Erfassung und Erahnung der schöpferischen Kräfte im Künstler und Kunstwerk war er Meister, und auch darin sind seine Wirkungen im letzten Jahrzehnt überraschend zutage getreten. Er hat gelehrt, Großes wieder groß zu sehen und das Kleine klein. Seine Bedenken gegen das Überhandnehmen des historischen Geistes haben heute ihre Rechtfertigung gefunden. Nietzsche hat so den Anstoß gegeben zu einer wesentlichen geistigen Wandlung des 20. Jahrhunderts. Der Spezialisierung des Menschen in Fachleute hat er die Ganzheit der großen Persönlichkeit vorgehalten und ein Problem unserer Tage in seiner ganzen Schwere erkennen lassen.

Auch seine Stellung zum kaiserlichen Deutschland hat von neuem aufgeleuchtet, die Verschmelzung der Macht mit dem Geist, des neuen Staates mit einer neuen Kultur hat er als Aufgabe gesehen und seinen Fluch gegen eine Lebensform geschleudert, die dem Amerikanismus zusteuerte.

Und heute, wo die Erschlaffung und Ergebung so beredte Prediger gefunden hat, wo der Weltquietismus als Ideal ausgeschrieben wird und zeitweilig sogar die Staatslenkung lähmen konnte, da wird auch an Nietzsches Lied vom heroischen Menschen und seiner Art erinnert werden dürfen.

2. Dehmel, Die Harfe; Manche Nacht; Erntelied.

Dehmel stand im Banne Nietzsches und hat dessen dionysisch begeisternde Wirkung besonders stark erfahren und zum Ausdruck gebracht. Der Ruf des Lebens zur Ergreifung alles Glücks, aller Seligkeit des Genusses hat ihn zu begeisterten Hymnen hingearissen. Aber es fehlte ihm die Form; die ästhetische Zuchtlosigkeit seiner Zeit zeigt sich bei ihm in erschreckendem Maß, aber auch Zuchtlosigkeit des Geistes, der vor dem Schlagwort der Zeit oder dem Reiz des Tages Halt machte und etwas Welterschütterndes zu sagen glaubte, wenn es nur in barocker übersteigerter Form und ehrfurchtslosem Ausdruck hinausgeschrien wurde. Dehmel ist das größte Beispiel der unmittelbaren Vergangenheit für die Bindung des Dichters durch das Grobstoffliche. Sein rhythmisches

Gefühl ist ziemlich gering, seine Fähigkeit, Ewiges zu erkennen, unsicher. Sein Werk zeigt so die grellsten Gegensätze, und außerordentlich vieles ist schon jetzt ein Raub der Zeit geworden. Aber er ist eine ernst zu nehmende Persönlichkeit und ein lebendiges Beispiel für den Fluch eines ganzen Dichtergeschlechts, das zum Höchsten zu greifen suchte, in maßloser Selbstüberschätzung ewige Neuwerte gefunden zu haben glaubte, im Grunde aber unsicher tastete und durch gewaltsame Übersteigerung des Wortes das Gärende, Unreife, nicht selten Alltägliche und Niedrige zu über-tönen strebte. Dehmel zeichnet sich dadurch aus, daß er nicht literatenhaft an den Dingen herumtappte und die möglichen und grellen Effekte zu gewinnen trachtete, sondern daß er ein ehrlicher Sucher war, dessen Schicksal es war, nicht finden zu können. Er fühlte sich als Himmelsstürmer und freier Geist und legte sich das Recht zu, alle Werte der festgegründeten Welt anzugreifen. Hohn und Lästerung des Bürgers und der bürgerlichen Ordnung, des Christentums und der Religion zeigt, daß ein trüber Bodensatz unreifer Literatenkultur in ihm steckte. Die Berührung mit Nietzsche war nicht stichhaltig, weil dieser Kampf bei Dehmel all-zusehr im Alltäglichen stecken blieb, in der Befangenheit der Stunde, ohne nur einen Schimmer des Fernblicks, der Nietzsches Größe ausmachte. Die Unausgeglichenheit seines Denkens und Empfindens erscheint grell in der Verherrlichung Nietzsches, dessen Lebensgesangs und Persönlichkeitskultes auf der einen Seite, und in der leidenschaftlichen Ergreifung der sozialen Probleme des Tages auf der anderen Seite, eine Eigentümlichkeit, die für viele „Geistige“ dieser Epoche charakteristisch und auch heute noch nicht erloschen ist. „Die Harfe“ enthüllt die wogende und noch ungestaltete Welt, die für Dehmel bezeichnend ist. „Ich habe mit Inbrünsten jeder Art mich zwischen Gott und Tier herumgeschlagen.“ Naturstimmung, die zum seelischen Ausdruck werden sollte, aber im Bewußten und Rhetorischen stecken blieb; Versuch zu großen Bildern und kosmischen Klängen, aber ohne bezwingenden Glauben; Natur, Gefühl und Gedanken gemischt, nicht organisch verwachsen, mit Leichtigkeit auseinanderzutrennen; alles in allem: der kleine Schüler eines großen Meisters, weit unter den Klängen des Zarathustra. Die großen, nur im Symbol erfassbaren Dinge glaubt Dehmel bannen zu können, indem er sie nennt und in die Sprache des Alltags einschließt. Seine Verse enthüllen die Verwilderung des dichterischen Sprachgefühls, der

materialistischen Sprachgefinnung, die im Wort nur ein Mittel, eine geprägte Münze sieht, keinen lebendigen Leib.

Einzelne seiner Naturgedichte sind um ihrer reinen Stimmung willen gepriesen worden, z. B. „Manche Nacht“, ein Gedicht, das zu den besten Dehmels gehört und keinen der Mißtöne erklingen läßt, die oft so seltsam bei ihm überraschen. Bei näherem Zusehen erkennt man aber, daß hier wohl neues Naturempfinden gewonnen ist; aber die lösende und abgeklärte lyrische Sprache ist nicht gefunden; hart stoßen sich noch die Gedanken (vgl. „Schon versucht ein Stern zu funkeln, Wie das Licht verhundertsfältigt“ usw.).

Die reifsten Gedichte Dehmels sind seine sozialen; das Unruhige, Agitatorische, nach Überredung Strebende seines Wesens findet hier den gemäßen Raum; die irdische Begrenztheit des Stoffes und Gehaltes verleitet nicht zu lyrischem Kraftmeiertum, für das die Seelenkraft zu gering ist. Das „Erntelied“ mit seinem bedeutungsschweren Kehrreim steht an der Spitze; das Agitatorische, das sonst oft grell und kunstwidrig heraustritt, fehlt hier; es ist geformte Gestalt von passender Kraft. Die „Predigt ans Großstadtvolk“ zeigt den starken agitatorischen Einschlag unverhüllt; es sind freie ungebundene Gedichtzeilen, die letzte Stufe der freien Rhythmen, die hier zur nackten Prosa geworden sind. In dieser Form schildert Dehmel öfters das Leben des Proletariats; Worte tiefen Mitgefühls und sozialen Zukunftsglaubens entströmen ihm dabei.

Trotzdem Dehmel sich dem Volk tief verbunden fühlte, hat er den Ton des Volkslieds nicht getroffen; sein Inneres war zu fahrig, zu widerspruchsvoll, um im reinen lyrischen Wort und Fluß sich sammeln zu können. Gerade der Volksgesang hat Maß und seelische Klarheit; beides war Dehmel nicht gegeben, und wo er den Volkston zu treffen sucht, wird er künstlich und geziert. Er war Grübler und neigte zur gedanklichen Zergliederung, und das schloß den reinen lyrischen Ton aus.

Dehmel fühlte sich als den Zertrümmerer alter Werte und Mitschöpfer einer neuen Daseinsform; Nietzsche, Strindberg, Ibsen, auch Klinger hat er als seine Mitkämpfer im Streite betrachtet und gefeiert; der edelste Teil an ihm war die Hingabe an sein Ideal, an Volk und Staat. 1914 hat er den Ruf vernommen und ein Beispiel gegeben; und als der Krieg die Zukunftsaat nicht zur Reife gebracht hatte, die sein Glaube an Volk und Menschentum erhofft hatte, hat er die Haltung bewahrt, ist kein Wert

zerbrecher und Empörer geworden, und im Glauben an die Zukunft ist er aus dem Leben geschieden.

3. George, Sporenwache; Nun säume nicht die Gaben zu erhaschen; Der Hügel, wo wir wandern, liegt im Schatten; Eingang; Dante und das Zeitgedicht.

Unter den Urteilen über die Dichter unserer Zeit zeigt das über George die größten Gegensätze. Es durchläuft alle Schattierungen von der Verehrung eines heiligen Menschen und seiner Werke als heiliger Gedichte bis zur ablehnenden Schroffheit brutaler Verständnislosigkeit, die sich an Einzelheiten und Seltsamkeiten festklammert und damit die ganze Erscheinung aus dem Sattel zu heben glaubt. Was einst als zeitloses und unwandelbares Bild aus diesem Gewoge der Meinungen und Kämpfe sich ergeben wird, ist heute noch nicht zu sehen. Es kann sein, daß Georges Kunst nicht ewig ist, eines aber steht jetzt schon fest: die große geistige Wirkung dieses Mannes. Er hat einen beträchtlichen Teil deutscher Dichter erzogen oder auf sie bestimmend eingewirkt; unbekannte Namen, aber auch klingende sind darunter, z. B. Thomas Mann und Hugo von Hofmannsthal. Dann aber ist seine Wirkung auf die Literaturwissenschaft, auf die Betrachtungsweise geistiger und geschichtlicher Leistungen außerordentlich. Bedeutsame Wandlungen in der Verinnerlichung geschichtlicher Schau und in wissenschaftlichem Heroenkultus gehen unmittelbar auf ihn zurück. Ein Mensch der nächsten Generation, der die Kräfte und Wirkungen des Kulturgeistes unserer Zeit aufzeigt, wird zum mindesten eine tiefe Wirkung von Georges Persönlichkeit feststellen müssen, mag sie nun abebben oder weiterzeugen.

George will als Gesamterscheinung gefaßt sein, als Gestalt im dichterischen Werk. Mit wenigen Gedichten seinem Wesen nahezu kommen, ist ein unvollkommener Versuch. Es war folgerichtig, daß George lange Zeit die Erlaubnis nicht erteilt hat, daß Anthologien einzelne seiner Gedichte abdrucken. Aus dem Zusammenhang gerissen, verlieren sie leicht Sinn und Wert.

George begann in scharfem Gegensatz zum Naturalismus, der ihn in seiner Jugend umgab, und den er gänzlich mißverstanden hatte: „Als im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts die deutsche Poesie in süßliches Nachfahren-tum und theaterhafte Rednerei verfiel, folgte in den achtziger Jahren jene äußerliche

Gegenbewegung der sogenannten Wirklichkeitskunst. Sie kam aus keiner gestaltenden Not, sie war verneinend oder auflösend und änderte nur die Stoffe. Es ist heute nur als geschichtliche Tatsache begreiflich, daß damals die Jugend wie die Gebildeten in den lyrischen, epischen und dramatischen Erörterungen über gesellschaftliche Übelstände und den Mißbrauch gegorener Getränke eine neue Kunst erblickten.“ George übersah, daß der Naturalismus denselben Kampf gegen das Epigonentum führte, den auch er auf seine Fahnen schrieb, freilich auf andere Weise, aber zunächst viel wirksamer und nachhaltiger.

Gegenüber der Dichtung, die das Werk als „Stütze einer Meinung“, einer sogenannten Weltanschauung benützt, stellt George die Selbstherrlichkeit der Kunst, die nur ihren eigenen Gesetzen lebt, als die Forderung der Zeit auf. Die Welt der reinen Formen ist ihm die Luft, in der das überzeitliche Kunstwerk gedeiht. Dadurch mußte George naturgemäß an die Antike gelangen, auch auf ihn „fiel ein Strahl von Hellas“. Das Ringen um Form, Größe und Schönheit ist bei George, soweit es nicht an romantischer Dichtung geschultes Formgefühl ist, griechischen Ursprungs. Aber es ist kein Griechentum, wie das Winkelmanns und Hölderlins, keine Urgeburt oder Wiedergeburt aus griechischem Geist, sondern romantisiert, mit christlich-kirchlichen Elementen stark durchsetzt und beschattet durch das Schicksal der Einsamkeit und Erlösungssehnsucht. Sein Zug zur Antike hat mehr mit Dante als mit Winkelmann und Goethe zu tun. George hat viel übersetzt und dieser Kunst eine neue Weihe gegeben. Wilamowitz' Übersetzung der griechischen Tragödien z. B. und Georges Danteversehung zeigen erschreckend deutlich, welche Aufgabe George sehen mußte. Dort eine unedle, nicht selten in Jargon verfallende, den Mäusen ferne Ausdrucksweise, bei George ein Dienst am Wort und Gebild, ein Ringen mit Geist und Form und jeglichem Zug des sprachlichen, dichterischen Ausdrucks. Bei den ersten Übertragungen zeigt sich der Künstlerernst Georges, der in diesem Dienst an den großen fremden Vorbildern sich den Sinn für die Heiligkeit der Kunst gewinnt. Dichterische Sprache hielt nur eine verkommene, amüsische Kultur für die Umgangssprache, geschmückt durch Vers und Reim oder etwa auffallende Wortstellung und sonstige bewußte Eigentümlichkeiten; für George war die Sprache der Kunst ein feierlicher Klang, grundsätzlich von der Wirklichkeit des Alltags geschieden.

Er zeigt eine außerordentliche Fähigkeit, große Lebensformen der Geschichte zu erleben und dieses Erlebnis zu gestalten. Die seltsamen, fremden und flutenden Färbungen der untergehenden Antike hat er in Gedichte voll Trunkenheit von Schönheit und Schwelgerei gegossen und hat dann vor allem das Mittelalter in Rittertum und Mönchtum gestaltet, nicht als historisches Bild oder als Bild romantisch weicher Sehnsucht, sondern als wesentliche Form menschlichen Daseins.

Die „Sporenwache“ zeigt den Ton in George, der ihn mit ritterlichem Dienst verband. Was er unter Dienst und Weihe, Lebenssinn und Lebenszucht versteht, ist in diesem Gedicht zum Ausdruck gebracht. Das geflammte Schwert unbefleckt erhalten und heldenhaften Wert beweisen, ist Pflicht und Aufgabe heroischer Lebensgesinnung. Die großen Gegensätze, Gottesstreitertum und der Glanz der Frau Welt, die Weltmächte des Parzival, gefährden dem zum Ritter Erforenen einen Augenblick die Seele, aber die angeborenen und anerzogenen Tugenden geben die Kraft, in aller Anfechtung den steilen und schmalen Weg zur Höhe zu finden und festzuhalten.

Neben der Geschichte und den in ihr ruhenden Urformen menschlichen Lebens und Sinns ist es die Natur, die George erlebt und mit sich zur Einheit bringt. In erlesenen Klängen dringt in dem Gedichte „Nun säume länger nicht die Gaben zu erhaschen“ die wehmütige Stimmung der im Herbst sterbenden Natur auf uns ein, die ihren bunten Glanz noch leuchten läßt. Es ist eine andere Natur geworden, als die der romantischen Lieder. Ein bezaubernder Wohlklang fließt in den Versen, weich und im Grunde blaß und künstlich, eine Natur, gesehen mit dem schönheitsdurstigen Auge des hochkultivierten Menschen; der Ton des Herzens ist verhüllt, und es will uns scheinen, daß er in dem präziösen Wortspiel gar nicht vorhanden ist. Von unendlicher Feinheit ist das Bild der Dämmerung in dem Gedichte „Der Hügel, wo wir wandeln, liegt im Schatten“. Das Verschwimmende und hinreißend Zarte dieses Naturbildes ist von höchster Vollendung. Es ist vom Volkston und gefühlvoller Touristenlyrik gleich weit entfernt; daß diese Klänge die Seele zu lösen vermögen, wird jedem offenbar, der sich ihnen willig hingibt; Ästhetikunst ist es nicht. „Eingang“ ruft das Traumdunkel auf, die Gegenwelt der lichten Gestalt, das Chaos, aus dem der Kosmos in ewigen Gestalten sich losringt. Die Traumharfe wird geschlagen, und die Traumsittiche rauschen; das Reich der Urgewalten, der Musik,

des Geheimnisses öffnet sich. Dort walten die dunkeln Mächte, denen jeder verbunden ist, nicht alles kann Helle und Klarheit werden, die dunkeln Urgefühle fügen sich nicht alle der Gestalt. Doch ist das Traumdunkel nicht ewig, es hat seine Begrenzung, es gewinnt keine Macht, eine Zeit lang nur tritt die Welt der Gestalten zurück.

Die verdämmernden, zerfließenden Töne und Reize nehmen im Werk Georges einen größeren Raum ein, als er selbst wohl gelten lassen möchte. In ihm webt der größere Teil seiner Schöpfungen und viele von denen, die ihm der hellsten „Gestaltenwelt“ anzugehören scheinen. Ein weiterer Teil ist ein ferner Schönheitstrunkener Traum, ein „farbiger Teppich des Lebens“, fern ab der Welt, mit der tief verbunden zu sein dem Schaffenden Notwendigkeit ist, fern ab der Welt, in der Goethe und sein Faust sich erfüllte.

Dantes Art fühlt sich George besonders nahe verwandt, und gleiche Züge sind mannigfach aufzuzeigen, wobei die Frage des Größenunterschiedes zunächst außer Betracht bleiben kann. Dante war für George eine der Urformen hohen Menschentums, eine ewige und vollendete Gestalt menschlicher Möglichkeit, der Dichter und Seher (vates) zugleich und der Richter eines Zeitalters. Ohne innere Verwandtschaft ist solches „literarische Porträt“, wie es George in seinem Gedicht „Dante“ gibt, nicht möglich; jede andere Danteverherrlichung in gebundener oder ungebundener Rede kann das beweisen. Im „siebenten Ring“, in dem George die für seine Freunde entscheidende Wandlung zum gottergriffenen Deuter des Lebens vollzogen hat, ist Dante mit anderen ewigen Gestalten und Formen zusammengebracht. In diesem Zusammenhang ist das Gedicht zu begreifen. Auch George fühlte sich als Richter freilich in einem Umkreis, der gegenüber Dantes Kosmos beunruhigend klein ist, so daß das Richteramt der Weltbedeutung entbehrt, die es bei Dante hat. George hat zwar Fehde abgelehnt, in Wirklichkeit aber befindet er sich in dauernder Fehde, nicht in einer Weltfehde wie Dante, sondern in einer modernen literarischen; ihr Gegenstand ist immer die Literatur oder die Welt in der Literatur, und die Gegner sind Literaten. Aber seine eigene Lage und seine eigene selbstgewählte Lebensaufgabe hat ihn Dante in einer Rundung und Dichtigkeit erkennen lassen, die schlechthin überwältigend ist. Hier kann man erkennen, welcher Macht des Wortes und sprachlicher Bändigung George fähig ist.

George hat einmal gesagt: „Unseren großen Vorfahren in der Kunst war es gegeben, auf jungfräulichen und uner schöpften Welten ein Gebäude — ein Ganzes — aufzuführen. Daher ihre heute so unnahbare, uns oft entgegengehaltene Größe... Was sie aus ungehauenen Wäldern, unausgebeuteten Feldern entnahmen, müssen wir aus den Tiefen zu gewinnen suchen.“ So sieht George das Schicksal des modernen durch Bildung beengten Dichters. Aber der Glaube läßt sich nicht austrotten, daß die Welt nicht erschöpft ist, daß es noch unbehauene Wälder gibt, daß aber einstweilen die Kräfte noch nicht emporgestiegen sind, um das neue Chaos zu bewältigen. Die Wurzeln Georges reichen nicht in die letzte Tiefe. Seine Weite und Fülle ist durch die Bildungswelt umgrenzt. Bewußtheit und Denken sind allzu mächtig. Die Naturgewalt des erdgeborenen Riesen fehlt. Die Begeisterung, das Feuer, die elementaren Gefühlsausbrüche und die Bezwingung der Welt, die wir ehrfurchtsvoll und mit Staunen im Werk der Großen gewahren, kann der Unbefangene bei George nicht erkennen und erfüllen. Das war zu formulieren, weil die entgegengesetzte Auffassung mit hohem Ernst von einigen wenigen Berufenen verkündigt wird, aber leider auch vom geschäftigen Geschwätz eitler Hierodulen beiderlei Geschlechts, die ohne geistige Berausungsmittel nicht zu leben vermögen.

4. Kriegsdichtung: Zuckermann, Reiterlied; Bröger, Bekenntnis; Warnke, Dem deutschen Knaben; George, An die Toten.

Der Krieg ist der gewaltigste Erreger der Poesie. Homer und der Dichter des Nibelungenliedes, Dante und Shakespeare sind die Kronzeugen. Man denke den Krieg hinweg und lösche mit ihm nur diese vier Dichter mit ihren tausendfältigen Wirkungen aus, und die Weltdichtung wird ein ödes Trümmerfeld sein. Die gewaltigen und erschütternden Schicksale der Völker sind der Nährboden, aus dem die großen Schöpfungen der Dichtung emporgewachsen sind. Sie konnten sich nur nähren aus dem heroischen Sein und Willen, aus der Wucht des Eroberers und dem Schicksal des Unterliegenden, aus der Fülle der menschlichen Geschichte, die dem Kampf entsprossen. Die letzten Jahrhunderte aber zeigen ein anderes Gesicht. Shakespeare ist die letzte umfassende große Schöpfung, für die der Krieg eine wesentliche Urbedingung war. Der 30jährige Krieg hat dann bei uns noch den Simplizissimus her-

vorgebracht, aber sein Sinn ist gegen den Krieg. Von da ab versiegt die unmittelbar zeugende Kraft¹⁾, Schillers kriegerisch-geschichtliche Schauplätze sind mittelbar und abgeleitet, Mittel zum Zweck, nicht naive Darstellung einer heroischen Welt aus naiv=heroischem Herzen. Nur im Volkslied lebte der Krieg noch weiter; was im 18. und 19. Jahrhundert kam, war häufig Kunstlied und Kunstdichtung, durch die Fensterscheibe empfangen; auch die Lyrik der Freiheitskriege ist Kunstübung begeisterter Herzen in einer überkommenen Sprache, keinerlei schöpferischer Ausbruch. 1813—1815, ein tiefes Erlebnis des deutschen Volkes, hat beredtere und gewaltigere Deutung gefunden durch Fichtes und Urndts Prosa, durch Wort und Schrift des Freiherrn von Stein, als durch ein ewiges, schicksalhaftes, den spätesten Geschlechtern zeugendes Gedicht. Gestalten jener Zeit, wie Napoleon, Nelson, Blücher, der Legende und des schicksalträchtigen Mythos so fähig, wie nur die größten Gestalten älterer Zeiten, harren noch der dichterischen Verewigung durch ihre Völker. Der Unterhaltungsroman des 19. Jahrhunderts hat den vaterländisch-ergreifenden Stoff von 1813—1815 öfters zu gestalten versucht, aber selbst die größeren Geister, wie Fontane, sind im literarischen stecken geblieben.

Der Krieg von 1870 und 1871 hat zwar Festlyrik in größter Menge gebracht, aber selbst die wenigen heute noch lebendigen Gedichte leiden am rhetorischen Aufpuß, am gewaltsam Patriotischen, und das Gute lebt in der Vereinzelung, wie etwa Eilencrons Kriegsdichtungen, die wurzelecht sind, aber zu sehr der einzelnen Gelegenheit verbunden, oft ergreifend, aber ohne Größe, ohne den leisesten Hauch der Verkörperung eines Volksschicksals. Bei diesem Kriege ist die künstlerische Gestaltung besonders gering gewesen. Nur die mythisch werdende Gestalt des großen

¹⁾ Auch die Kriegsdichtung des Siebenjährigen Krieges (Gleim, Chr. E. v. Kleist) ist nicht erdgeboren, sondern literarisch, rhetorisch oder höfisch. Lessings Minna hat im Hintergrund Friedrich den Großen, aber nicht als Kriegsfürsten und Helden, sondern als den großen erleuchteten König. Tellheim ist Soldat, ohne zu wissen für welche politischen Grundsätze: es ist gut, eine Zeitlang sich in diesem Stande zu versuchen, als gelegentliche Beschäftigung, nicht als heroische, achilleische Lebensgesinnung. Werners, des Wachtmeisters, kriegerische Instinkte erscheinen in ironischem Licht. Am ursprünglichsten erscheint das Kriegerische bei Heinrich von Kleist, aber nicht eigentlich losgelöst und aus eigenem Recht, sondern als Mittel des politischen Willens, als notwendige Voraussetzung der Freiheit des Vaterlandes.

Kanzlers läßt hoffen, daß die Stunde noch kommt, die seine Tat und Persönlichkeit zum großen Symbol deutschen Willens und Schicksals gestaltet. Vielleicht ist der Rost der Jahrhunderte erst abzuwarten.

Bei solcher Lage der Dinge gewinnen wir den Maßstab und die nötige Ernüchterung für die dichterische Gestaltung des großen Krieges 1914—1918. Vom Tage der Mobilmachung an haben die geschäftigen Literaten den Krieg mit ihrem Gesang begleitet und eine Massenproduktion hervorgebracht, die beisspiellos war. Die Töne, die da erklangen, waren schon bekannt; sie standen in der Tradition, die durch 1813 und 1870 gegeben war; der größere Teil dieser Bardensänge waren gereimte Tribute an die aktuelle Zeitstimmung, sie entstanden auf Grund der Tagesberichte und der festen, patriotisch gutgemeinten Überlieferung. Die Sprache und Ausdrucksform für diese Ergüsse war vorhanden seit 100 Jahren, man brauchte nur zuzugreifen, und es ergab sich noch eine zahllose Menge möglicher Abwandlungen. Um so erstaunlicher ist es, daß doch einzelne Lieder und Persönlichkeiten sich über die dürftige Durchschnittshöhe emporschwingen konnten. Der heroische Schwung der Jahre 1914 und 1915 hat manches Lied entbunden, das echten Klang hat, und zweifellos wird sich mit der Zeit noch mancherlei emporheben aus dem konventionellen Einerlei.¹⁾ Der Stellungskrieg hat dann die besondere Form der Schützengrabentragik und besonders der Komik hervorgebracht. Diese Schöpfungen sind aus dem Heer selbst hervorgegangen und aus unmittelbarer Soldatenwirklichkeit geboren; auch die Mundartdichtung hat hier ihre lebendige, unverwüßliche Kraft von neuem erwiesen. Die gereimten und in jedem Sinne ungereimten Ergüsse vieler Kriegsberichterstatter dürfen der wohlverdienten Vergessenheit überlassen werden; sie sind ein Teil der Presse, nicht des Soldatentums. Mit dem Jahr 1916 aber begann allgemach die Dichtung einen anderen Ton zu singen, auch beim Feinde. Die zunehmende Heftigkeit der Kampfesweise, das höllische Grauen des Großkampfes mit seinen seelisch zerrüttenden Folgen ließ den Gedanken Gestalt gewinnen, daß der Krieg ein fürchterliches, nur Schrecken und Not bringendes Schicksal sei, ein ohne Sinn losgelassenes Morden, eine reine Hölle, aus der heraus kein Ziel leuchte, das solche Schrecken und Not rechtfertige. Immer gewaltiger schoß diese Sehweise auf, die Not der Heimat, die erschütternden Schicksale, von denen fast keine Familie unberührt

¹⁾Vgl. z. B. Schaeffer, Des Michael Schwertlos vaterländische Gedichte. 1915.

blieb, verstärkte diesen Zug. Das furchtbare Ende, der nicht nur nutzlose, sondern weiteres Verderben bringende Verlust an Ehre, Blut und Gut haben eine ungeheure Anklage gegen den Krieg und das Zeitalter vorher, das man verantwortlich machte, in der Dichtung ausreifen lassen. Die revolutionäre Erschütterung des Staates wirkte naturgemäß gleichfalls in diesem Sinne. Aber dieses Bild, das noch heute sich in der dichterischen Gestaltung auswirkt, beginnt doch leise zu verblassen. Seine Einseitigkeit, aus dem furchtbaren Geschehen und seinen sichtbaren allgemeinen Spuren begreiflich, wird ergänzt durch das Wiedererwachen des Sinnes für die heroische Größe, für das zur Selbstverständlichkeit gewordene Heldentum des Einzelnen, dem gegenüber die Taten der homerischen Gesänge und des Nibelungenliedes klein erscheinen wollen. Jahrhunderte mögen noch vergehen, ehe das Ruhmeslied dieses wahrscheinlich noch nicht einmal abgeschlossenen Weltgeschicks gesungen wird. Sicher wird es nicht schließlich in toten Akten vermodern, sondern in ewigem Gesang leben. „Schön ist der Friede, aber der Krieg auch hat seine Ehre“.

Vollkommen ist Zuckermanns „Österreichisches Reiterlied“. Es greift in die Nähe des volkstümlichen Soldatenliedes, aber es ist doch von ihm getrennt. Man vergleiche nur das bekannte Volkslied „Kein selgrer Tod ist in der Welt...“, und man sieht den Abstand; hier ferniges Leben, naiver Stolz, dort Weichheit, Reflexion, aber deshalb nicht minder ergreifend und alles in allem dem heutigen Empfinden gemäßer. Der lautere Quell der Echtheit und Reinheit macht den Wert des Liedes aus.

Brögers „Bekenntnis“ zeigt uns einen ganz besonderen Ton, das Lied des Arbeiters, für den 1914 zu einem besonderen Schicksal wurde. Vor dem Krieg stand er gegen den Staat in seiner damaligen Gestalt, 1914 brach mit ungeahnter Wucht das Gefühl durch, Deutschland nicht minder verbunden zu sein, als jeder andere. Die Gräber in Feindesland sind dafür ein ernstes Denkmal. Volk ist eine Anzahl Menschen, die eine gemeinsame Not empfinden; dies Wort hat auch für den deutschen Arbeiter Geltung gewonnen, und trotz aller erneuten Spaltung der letzten Kriegs- und Revolutionsjahre ist diese Tatsache nicht mehr auszulöschen, und ihre Früchte müssen einst reifen. Brögers Gedicht bringt diese Ergriffenheit des Gemütes mit schlichtem und beredtem Wort zum Ausdruck. Auch der Sohn der Armut hat seine Liebe mit der Treue bis in den Tod bewiesen.

Warnkes Gedicht wendet sich an die Jugend, die vor der zu Grabe getragenen Größe des Reiches steht. „Wer es groß und herrlich sah, möchte sterben und verderben“. Aber die Hoffnung bleibt noch, die Freiheit kann noch errungen werden, früher oder später; halb ungläubig bleibt der gesunkene Mut, aber die Wiedererweckung der Vaterlandsliebe wird nicht umsonst gewesen sein: „Rüste dich zur Erntezeit, säe Saaten, säe Saaten.“ Kein neuer Reim, kein neues Wort, und doch ein neuer Ton. Verhalten und feierlich klingt das Lied vom Weckruf, ohne Rhetorik, ohne billige Phrase, von denen Denken und Fühlen der Vorkriegszeit bei solchen Dingen so sehr erfüllt war.

Auf die höchste Stufe führt Georges Gedicht „An die Toten“. Wie dröhnendes Erz tönen die Klänge vom Schicksal des Krieges und des Niederbruchs in einer großen Vision der Zukunft, wenn das Totenheer sich erhebt und den Weg weist, wenn die Erinnerung heraufdämmert an „Kür und Sende“. Dann wird sich die göttliche Deutung unsagbaren Grauens eröffnen. Der dritte der Stürme, der schrecklichste wird hereinbrechen und Rettung aus dem Chaos bringen. So sieht es der Seher.

5. Der Expressionismus und seine Wirkung auf die Dichtung: v. Unruh, Ein Geschlecht; Kaiser, Gas.

Der Expressionismus ist zunächst eine Erscheinung der Malerei, seine Anfänge zeigten sich um 1910. Dann aber wird er in den anderen Künsten fühlbar und hat in der Dichtung, besonders in der Lyrik und im Drama, neue Formen hervorgebracht, die zur vorangegangenen Epoche in scharfem Widerspruch stehen. Das Wort Expressionismus (Ausdruckskunst) ist vieldeutig, besonders muß man zwischen dem allgemeinen, sehr umfassenden Begriff und der besonderen, klar erkennbaren Zeitererscheinung scheiden. Der Expressionismus als Begriff schließt streng genommen alle große, restlos von der Künstlerindividualität durchseelte Kunst ein, und es wurde ihm nicht schwer, bei seiner Ahnensuche eine stattliche Reihe Großer der Vergangenheit mit seiner Theorie in Einklang zu bringen. Insbesondere nahm er die Ekstatischer und Visionäre, die kraftvollen Zersprenger konventioneller Formen in Anspruch. Die breite Masse aber der expressionistischen Kunst entsprach nicht den großen Zielen und Forderungen der Theorie; besonders war der weltgebietende Künstlerwille und die Künstlergröße nirgends festzustellen. Die großen Vorbilder, die ägyptische

und gotische Baukunst, Grünewald, Michelangelo, Beethoven, Dostojewski leuchten immer noch in unerreichter Ferne. Die zahlreichen Mitläufer, die im Expressionismus die Mode und Manier der Zukunft sahen, haben der Bewegung stark geschadet.

Das Gebaren und die scharfe Kampfstellung der Expressionisten erinnert an die Zeit des Sturms und Drangs, auch an die kleinere Literaturrevolution des Naturalismus. In allen diesen Bewegungen tritt ein soziales und kulturpolitisches Element grell hervor: Kampf gegen die bisher herrschende Gesellschaft und ihre Kunst. Stolz erklären die Expressionisten, den Ideen und höchst persönlichen Tragödien des Bürgertums und des Kapitalismus entrückt zu sein. Die Nachkriegszeit hat diese Einstellung noch verschärft. Alles soll ins Gigantische gesteigert werden, alles Maß wird verhöhnt. Der Künstler soll nicht sehen, sondern schauen, keine Abbilder hingebungsvoll herstellen, sondern seine Gesichte frei gestalten. Der wahre Künstler bringt nicht den einzelnen Einfall des Augenblicks zur Darstellung, er sucht sich keine passenden „Motive“, sondern er befindet sich in einem dauernden Zustand der Erregung, er ist beseelt von einem erhöhten, umspannenden Weltgefühl, das seine Visionen aufrauschen läßt, denen er Dauer im Gebild zu verleihen hat.

Die Kritik des Expressionismus richtet sich gegen die Kunst des letzten Jahrhunderts. Die Romantik erscheint als der letzte hohe Stil der Deutschen; seitdem ist der große Zug verschwunden. In der Kunst hat sich das Bürgertum eitel gespiegelt, aber der ganze Umkreis war auch in den gefeiertsten Erscheinungen eine kleine, seelenlose und unwichtige Welt. Kulisse und Dekoration sind die wichtigsten Kunstmittel. Das bürgerliche Gefühl beherrschte die Kunst, seine Instinkte schrieben ihr das Gesetz vor. Dieser Zeit wird jetzt ihr nahes Ende prophezeit. Der erste Anstoß war der Naturalismus, der zur Besinnung aufrief, er riß die Maske weg und zeigte die Tatsachen: das dumpfe Dasein hinter den Wänden der Häuser, Krankheit, Elend, die Hölle der Großstadt, Schnapskneipen und die Fabriken. Aber der Naturalismus blieb in einem schweren Irrtum befangen, er glaubte, daß die Tatsachen, die er nackt den Blicken preisgab, der letzte Sinn der Kunst seien, er wählte, ohne Gedanken und Geist auskommen zu können, ja zu müssen. Er begann den Zifadenkampf gegen Gott.

George hat, so sieht der Expressionismus seine Erscheinung, wieder gezeigt, was Dichtung heißt gegenüber bloßer Schrift=

stellerei, in ihm sei die Wesensverschiedenheit zwischen Dichter und dem „papiernen Sklaven des Tages“ am sinnfälligsten. Man vermisse aber an ihm die Verdichtung zur großen gehaltsschweren Schöpfung. Es reichte nur zur Gebärde, zum Ästhetentum. „Er gab Gebärden, göttliche Momente. Das Unsterbliche tauchte bestürzend auf und verschwand¹⁾.“

So ungefähr sah der Expressionismus die Lage zur Zeit seines Auftretens. Das grundsätzliche Anderssein des Expressionismus liegt in dem veränderten Verhältnis vom Subjekt des Künstlers zum Objekt der Kunst. Der realistische Maler etwa gibt sich ganz der Landschaft hin und versucht, sein Objekt in möglichster Naturtreue im Bilde erscheinen zu lassen; seine Persönlichkeit ist damit nicht ausgelöscht, sie ist lediglich im Objekt untergetaucht und mit ihm eins geworden. Auch der Impressionist gibt sich dem Objekt hin, dessen wesentliche Züge er aus der verwirrenden Fülle der Einzelheiten herauslöst und darstellt. Anders gerichtet sind die Träumer und Fabulierer, die Romantiker; sie nehmen das Objekt als Raum ihrer Phantasie, ihre Seelenstimmung bannen sie in das Objekt hinein. Nur das Objekt, das ihrem Traum, ihrer Seelenstimmung verwandt ist, gewinnt für sie Bedeutung. Die Selbständigkeit des Objekts schwindet. Der Expressionist aber kennt nur das Subjekt; ob das Objekt naturnah oder naturfern ist, wird für ihn bedeutungslos. Ihm ist es gleichgültig, ob das Objekt sein Inneres zurückzuspiegeln vermag, oder nicht. Deshalb kann die Welt in ein Trümmerfeld verwandelt werden, ohne daß das Geistige des Künstlers dadurch ins Wanken kommt. Ekstatische Visionen und religiöse Erschütterungen erscheinen vielfach als das eigentliche Gebiet künstlerischen Lebens; diese müssen unmittelbar anschaulich werden, sie bedürfen nicht der Stütze der gegenständlich sicheren und in sich ruhenden Welt.

Aber das verachtete Objekt ist nun einmal notwendig, die Vergeistigung allein bedeutet das Nichts, die Verneinung der Gestalt; der Geist braucht den Leib. Kunst ist Verewigung in der Gestalt. Die Skizze einer Vision aber, die nur dem Schöpfer selbst verständlich ist, ist bestenfalls auf dem Wege zum Kunstwerk, nicht das Werk selbst.

Der Expressionismus sah richtig, als er die krankhaften Erscheinungen der bisherigen Kunst aufzeigte, die schließlich nur noch eine unendliche Kette von Kopien geworden war, von Dingen,

¹⁾ K. Edschmid, Über den Expressionismus in der Literatur. 3. Auflage. 1919.

die immer und immer wieder dargestellt waren, ohne neuen Pulsschlag, ohne neue Erschütterung.

Bezeichnend ist die religiöse Seite des Expressionismus; die zerrissenen Seelen wunder Menschen, die sich selbst verloren hatten und in Verzweiflung sanken, haben Töne und Gesichte religiöser Inbrunst erklingen lassen, die schon lange nicht mehr gehört waren.

Ein klares Bild von einer wogenden Welt zu gewinnen, deren Wellen uns selbst noch umspielen, ist nicht möglich. Es bleibt immer dem Einzelnen überlassen, ob er von einer noch im Flusse befindlichen Erscheinung ergriffen wird oder sie als ihm fremdartig ablehnen muß. Schon mancher begeistert begrüßte Wert ist nach wenigen Monaten wieder ins Nichts gesunken; was bleiben wird, wo der Ewigkeitsgehalt unserer Zeit sich ausdrückt hat, kann erst ein späteres Geschlecht sagen.

v. Unruh, Ein Geschlecht.

Aus dem Kriege ist Unruhs „Geschlecht“ genährt wie sein „Opfergang“, der den Kampf vor Verdun in seiner niederschmetternden Seite als tragendes Erlebnis hat. Im Geschlecht sehen wir die entfesselten Urtriebe des Menschen losgebunden. Ein Kirchhof ist die Szene, die einzige des in Qualen dahinströmenden Spiels. Eine Mutter begräbt mit Tochter und Sohn ihr liebstes Kind, das ihr der Krieg genommen hat. Da naht eine Schar Soldaten mit zwei anderen Söhnen, die um ihrer Freveltat willen dem Gesetze verfallen sind. Furchtbar enthüllen sich die Triebe, die gegen Gesetz und Sitte rasen, ein Teil des Geschlechts geht unter, der durch den Krieg ins Chaos sank, ausgestoßen aus der Gemeinschaft des Volkes und Staates, die für sie keinen Raum mehr hat. Aber siegreich erhebt sich der jüngste über den Trümmern des Untergangs. Die Mutter aber, die das rasende Geschlecht geboren, wandelt ihren Sinn und sieht das Licht einer reineren Zukunft leuchten. Sie reißt die Macht an sich, die ewige Mutter, und ruft zur Freiheit auf. Die Deutung im Ganzen ergibt sich leicht; im einzelnen sieht man, daß die anscheinend ekstatischen Töne Gehirnarbeit einer maßlos erschütterten Seele sind.

Zwei Jahre vor der Revolution ist das Werk entstanden; aus der Verzweiflung am Gegenwärtigen und aus dem Glauben an Zukünftiges quellen die starken und erschütternden Worte; aber die Wirklichkeit, die folgte, wurde anders, als sie Unruh zu

schauen glaubte. Seine Deutung des Krieges und der Revolution hat sich als Hirngespinnst erwiesen, das sich in eine gequälte und weltfremde Symbolik ergoß, deren Wirkung nur eine kurze Zeit möglich war und, als die finstersten Wolken sich doch etwas zu lichten begannen, ins Nichts zerrinnen mußte. Aber ein ernstes Werk hat in allem Irren Anspruch auf ernstes Verstehenwollen, und dieses Werk, so zerbrochen und krampfhaft seine Gedanken und Bilder sind, steht turmhoch über der Tendenzdichtung so vieler gleichstrebender und gleichgesinnter Literaten. Ein vom Erlebnis erschütterter Mensch, der den Krieg als Kämpfer erlebte und selbst Opfer war, konnte zu solcher Empfindung kommen und so gestalten. Vor 1914 hat Unruh sich dem heroischen Traum hingegeben; als er Wirklichkeit wurde, und zwar anders, als der Epigone ritterlicher Romantik es sich geträumt hatte, nämlich als die apokalyptischen Schauer von Douaumont, Vaux, Fleury, denen der schlichte, gemeine Mann im Granatloch standhielt, hereinbrachen, da wandte er sich ab und entsagte dem Heroismus, dessen sich Millionen mit Stolz erinnern, ohne leichtfertig die Höllenqualen zu vergessen, die doch Freund und Feind mit gleicher Selbstverständlichkeit und Entschlossenheit hingenommen haben.

Kaiser, (Die Koralie), Gas.

Kaiser ist der fruchtbarste und bekannteste Dramatiker des Expressionismus, eine beträchtliche Zahl von Dramen hat er in wenigen Jahren über die deutschen Bühnen gehen lassen. Er ist gefeiert und angegriffen worden, und es wäre vermessen, heute schon zu entscheiden, was er gewesen ist in diesen drangvollen Jahren. Als Zeiterscheinung von bedeutendem Gewicht ist er auf jeden Fall zu werten. Er hat zwar Welt und Leben nicht unmittelbar gestaltet, seine Charaktere sind ideentragende Gliederpuppen, aber was er auf den Brettern zu sagen hat, ist der Wirrnis der letzten Jahre entstiegen: Die gigantische erdrückende Welt der Maschine, der Technik und Geldkonzentration, der Fabriken und ihrer Menschenopfer, die zerstörende Fäulnis der Großstädte in jeder Beziehung, Verbrechen, ekstatische Ausbrüche religiöser Erregung, maßlose Verschwendung und phantastische Menschenliebe, die Welt der Milliarden und das verzehrende Leben im Kampf des Unternehmers wie des Arbeitsvolkes, idyllische Kontraste gegenüber dem Taumel der Zahlen, die phantastischen Möglichkeiten der Weltwirtschaft, Sehnsucht nach einer ruhigen Insel in solchem

brandenden Ozean, Wille und Leidenschaft nicht mehr als die naturgegebene Entfaltung der Persönlichkeit, sondern losgelöste außermenschliche Mächte, die das grausige Marionettenspiel einer aufgelösten Welt bewegen. Der Proletarier, der zum Milliarden wird, und ein gehegtes Opfer des Dämons ist, hat keine menschliche Seele und Wirklichkeit; keine psychologischen Versuche werden hier gemacht, sondern die Charaktere sind Maschinen, durch die eine erschütternde, verzerrte Weltstunde gedeutet werden soll. Nicht vom erdgeborenen Menschen geht Kaiser aus, sondern von seinem Gedanken, der an einer sinnlich dargestellten Welt erprobt werden soll. Mit Recht wurde er als Denkspieler bezeichnet. Die Flucht vor dem Nichts, vor der Auflösung und das Jagen nach einer irgendwie festen Norm, nach einem Balken, der im Strudel des kreisenden Daseins Halt gewähren soll, ist der tiefe Seelengrund, der bei allen Effekten, aller Mache, womit Kaiser verschwenderisch umgeht, nicht vergessen werden darf.

Das expressionistische Drama hat die alte Form zertrümmern wollen, und eine neue schaffen. Die Szene wurde aufs äußerste vereinfacht, das Interesse sollte sich mit aller Macht auf die spielende Gruppe konzentrieren, die Verbundenheit mit dem Raum wurde so gelöst. Die Handlung selbst wird eine Abfolge wechselnder Bilder, ein Mittel, die Gedankenwelt des Dichters zum Ausdruck zu bringen. Sie ruht nicht auf sich selbst und entbehrt deshalb der eigenen inneren Spannung; diese ist ja nach expressionistischer Überzeugung belanglos. Aber ein Drama bedarf nun einmal der Bewegung, und so wird eine äußere wirkungsvolle Bilderfolge hergestellt, die häufig den Einfluß des Kinos verrät. Als wirksame Mittel werden dann doch wieder die alten unverwüthlichen Bestandteile der alten Technik niederen Grades herbeigeholt: Doppelgänger, Verwechslungen, Vertauschung, beziehungsreiche Gegenstände wie die Koralle.

Charaktere gelten als Eigentümlichkeiten des „bürgerlichen Zeitalters der Kunst“; jetzt treten Schemen auf, errechnete Menschengebilde, zwischen denen die individuelle Leidenschaft, ihr Kampf und ihre Glut den Sinn verlieren, ebenso wie sie mit Recht des individuellen Namens entbehren: Mutter, feiger Sohn, Soldatenführer; der weiße Herr, Tochter, erster bis fünfter schwarzer Herr, erster bis dritter Arbeiter usw.

Das Antlitz unserer Zeit hat die expressionistische Dichtung in bestimmten und wesentlichen Teilen zu zeigen vermocht; sie hat

alte Formen zertrümmert und zweifellos manches Altgewordene mit gutem Recht zerschmettert (z. B. die zahlreichen langweilig gewordenen Ehetragödien). Solange aber aus dem Trümmersfeld das Neue noch nicht erblüht ist, ist es geboten, zu den ewigen Gestalten zu greifen, die über Raum und Zeit stehen, und deren größte für uns Deutsche Goethes Faust ist.

VII. Goethe, Faust.

Der Begriff des Faustischen ist durch Goethe zum Symbol deutschen Geistes und deutscher Art geworden. Der dem Deutschen verhaftete Zug der Unrast, des Schweifens, des Ringens und rastlosen Strebens, die ewige Fahrt nach der Vollendung, der Kampf um Läuterung und Reinigung aus Lebenswirrniss und Irrtum, der Zug zum Grenzenlosen, zum Handeln bis zum letzten Augenblick, die Unfähigkeit, auf irgendeinem Punkte das Errungene in Ruhe zu genießen, der ewige Wissens-, Lebens- und Tatendurst sind die großen Züge des Begriffes des Faustischen, der schlechthin alles in sich schließt, was je als Lebensfülle und Weite empfunden und als fernes Hochziel erstrebt wurde. Kein anderes Volk kennt diese Seelenform. Dante hat die ungeheure Fülle und Wucht seiner Gesichte in einem Werk von geradezu mathematisch genauem Aufbau bezwungen, und der weite Kosmos der von ihm erfahrenen Welt — und das war die erfahrbare Welt überhaupt — ist zu einem strengen, rastlos geordneten Gebild gestaltet. Die Welt des Jenseits wird nicht berührt oder gelegentlich aufgerissen, sondern sie ist Schauplatz des Geschehens von Unbeginn der Irrung des Menschen bis zu seiner Erleuchtung in göttlicher Klarheit. Was für Dante volle Sicherheit wird, ist für Faust Problem, und was Dante in Klarheit geschaut hat, läßt Goethe dahingestellt sein; erst jenseits der Schwelle des Todes beginnt das Reich Dantes, bis dahin aber ist das Diesseits der Schauplatz für das faustische Streben.

Goethes Faust trägt als Kunstwerk, wie jede überragende Leistung, ihr eigenes Maß; aber noch immer sind die Nörgler am Werk, die mit abgegriffener Technik und beschränkter Ästhetik ihre Ausstellungen machen. Faust ist ein dramatisches Gedicht, es ist eine Tragödie im höchsten Sinne, nicht im begrenzten der Theorie „*ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως*.“ Auch die Unverständlichkeit besonders im zweiten Teil wird viel beklagt. Man vergißt dabei, daß vieles, was hier ausgesprochen wird, nur andeutungs-

weise berührt werden kann, daß die Mittel der Sprache nicht solche geistigen Wesenheiten begrifflich anschaulich machen können, die sich dem Begriff mit Notwendigkeit widersetzen müssen.

Schon die Entstehung der Dichtung liegt außerhalb des Bis=herigen. Sechzig Jahre lang ist der Faust geworden und gewachsen, seine Verse und seine Gestalten begleiteten eines der reichsten Menschenleben von den ersten Jünglingsjahren bis ins hohe Alter. Wenige Monate vor dem Tode hat Goethe den Faust abgeschlossen, nicht aber vollendet; wäre er 90 Jahre geworden, dann wäre Faust II anders, als er jetzt ist.

In einer reichen Fülle der Gestalten hat Goethe sich erfüllt oder sein Dasein gestaltet: Prometheus, Mahomet, Götz, Werther, Egmont, Orest, Tasso, Wilhelm Meister, Hatem, um nur einige zu nennen. Jede einzelne ist ein Teil, ein Bruchstück der großen Konfession, Faust umfaßt alles, alle Saiten seines Lebens erklingen; der Faust allein vermöchte uns Goethes Persönlichkeit und dichterisch-menschliche Sendung aufzuschließen. Von ihm aus allein kann Goethes Dasein in Wollen und Werden, in Erschütterungen und Vollendung ganz umfaßt werden. Alle die zahllosen Urkunden seines Lebens, Werke, Briefe, Autobiographisches, Gespräche, können vom Faust aus bestrahlt und erleuchtet werden. Wenn die Wissenschaft zunächst den umgekehrten Weg machen mußte, so war das eine technische Notwendigkeit, aber nicht ihre letzte Aufgabe.

Drei große Stufen durchläuft Goethes Faust. Wir sehen den Denker am Wissen verzweifelnd, den Weltfahrer und Genießer, den Menschen der Tat, dessen Streben und Wollen erst mit dem letzten Herzschlag endet. Fall, Läuterung und Vollendung ist das Thema des Geschehens; von einer Handlung im dramatischen Sinn kann hier nicht gesprochen werden. Ein erschütternder Kampf, der Menschheit ganzer Jammer ist der dichterische Rahmen, in dem die Vollendung der Persönlichkeit schließlich Ereignis wird. Eine Weltkomödie und eine Welttragödie sind ineinandergeschoben, der Held der einen ist Mephisto, der der anderen Faust.

Im Studierzimmer sitzt der einsame Grübler, der an der Begrenztheit der Wissenschaft leidet, von dem unersättlichen Trieb besessen, hinter die Geheimnisse der Welt zu dringen, die ihm bisher verschlossen waren. So steht er im Kampf mit der Welt und ihren Grenzen, die ihm den Weg versperren zur Allumfassung, zur restlosen Bezwingung aller Kräfte, zur ungehemmten Ent-

faltung seines Schöpfungstums und seines Lebenswillens. Wir sind in der Welt von Goethes gärendem Sturm und Drang; der Kampf um die Freiheit des Geistes, des Gefühls und des Lebens, aber auch die weichen Stimmungen jener Gefühlsepoch sind zu spüren; Ossianische Klänge lockt der volle Mondenschein für einen Augenblick hervor: „Ach könnt' ich doch auf Bergeshöhn . . . Um Bergeshöhle mit Geistern schweben.“ Aber wir sind auch in der Welt des historischen Faust, im Bannkreis der phantastischen Magie; es gibt ein Mittel, die Pforten zu öffnen zum Kern der Dinge über alle Schulwissenschaft hinaus: die unmittelbare Anschauung der Weltkräfte, des Webens der Geister. Im großen Bild des Makrokosmos liegt das Walten der Geisterwelt offen vor seinem Auge. Was er sucht, findet er hier nicht. Er sieht, von der Magie erleuchtet, die Größe der Welt und ihrer schaffenden Kräfte, aber keine Brücke führt von seinem Standort hinüber in das ersehnte Reich; er kann es schauen, aber seiner nicht teilhaftig werden. Auch der Erdgeist, der die weite Welt umschweift, und dem er sich deshalb nahe fühlt, stößt ihn zurück; Verzweiflung bleibt ihm nur noch und der Wille, der Qual des Daseins ein Ende zu machen; der Tod, die Schwelle zum Jenseits muß der Rätsel Lösung enthalten. Doch die Osterglocken halten vom letzten, schwersten Schritt zurück. Einer der großen szenischen Augenblicke, an denen die Dichtung so reich ist, hält uns gebannt; Faust hat die Schale an den Mund gesetzt, die Glocken und der Gesang der Osterbotschaft erklingt, langsam senkt sich die Schale: „die Träne quillt, die Erde hat mich wieder“.

Erleichtert kehrt der gequälte Grübler und Denker aus der befreienden Gottesnatur zurück, und ein Abglanz ihrer Schönheit erleuchtet die düstere Zelle. Heilige Töne umfassen jetzt die Seele. Er schlägt das Evangelium auf, währenddessen der Sohn der Hölle in Pudelsgestalt seine Aufmerksamkeit abzulenken sucht. Der Höllenzwang offenbart des Pudels Kern. Der fahrende Scholast, der Abgesandte der Hölle, der Geist der Verneinung, tritt seinem Beschwörer gegenüber, und nun beginnt das erste der tiefen Gespräche zwischen Faust und seinem Widerspiel Mephisto. Der Pakt mit der Hölle, die Verhöhnung der Wissenschaft durch Mephisto und der Beginn der Weltfahrt sind der Schlußklang dieser gewaltigsten aller Szenen. Was hat sie alles enthüllt: Alle Tiefen der Menschenbrust, alle Qualen des überragenden Menschen hat sie Klang und Bild werden lassen und den großen

Aufflug in ein fremdes heroisches oder phantastisches Bereich. Auf der deutschen Universität, greifbar nahe, in unmittelbarer Wirklichkeit für jeden, ohne ein trennendes Stoffmedium und doch die letzten Räume öffnend, bis zu denen der Mensch vorzudringen vermag und wagt, spielt die Szene. Welche Kraft des Fühlens, welche Erleuchtung des Gehirns muß in dem jungen Goethe lebendig gewesen sein, um diese Dinge so zu fühlen und zu sehen, daß sie Geltung behalten konnten für jedes Alter, für jedes nachfolgende Geschlecht, über die Schranken des eigenen Volkes hinaus: Faust, der ewig Schweifende, trotz aller Wissenschaft unbefriedigt und im Innersten zerschmettert, irre geworden am Menschen und seiner Kraft; Wagner, der eitle und selbstsichere Pedant, stolz auf sein zusammengekratztes, totes Wissen, völlig zufrieden in seiner versteinerten Wissenschaft, ohne nur ein Gefühl dafür zu haben, daß es Dinge gibt, die über die Schulweisheit hinausragen. Wie gewaltig ist in diesem, demselben Lebenskreis angehörnden Menschen die trennende Kluft verdeutlicht; ein ewiges, leuchtendes und zugleich warnendes Bild, noch heute so wahr, wie ehemals; die faustischen und die betriebsamen im bewährten Gleise laufenden Stümper und Spießbürger können sich in dieser Szene auch heute im Spiegel sehen.

Der arme Schüler, ahnungslos gegenüber dem, was seiner wartet, ist einer von den vielen, die in der nivellierenden geistigen Maschinerie ihres Daseins Kreise vollenden sollen; verständnislos steht er dem grausamen Hohn auf die Schulweisheit gegenüber, dessen vernichtende Kritik auf ihn hereinprasselt. Alle Weite und alle Enge der Wissenschaft und ihrer Träger ist in dieser großen Szene gestaltet.

Mephistopheles ist von jetzt ab der Gefährte Fausts geworden und begleitet ihn durchs Leben bis ans Grab. Manche Wandlungen ergaben sich auch für ihn auf diesem langen Wege. Im ersten Teil ist er der Beweger des Geschehens, der Verführer, der Zerstörer, unentbehrlich für Faust; im zweiten Teil wandelt sich das Verhältnis der beiden; im ersten Akt schon tritt Mephisto zurück als Gegenbild und Glossierer, als ausführendes Organ Faust zur Hand, aber trotz seiner höllischen Künste ungefährlicher. Im fünften Akt kehrt er anscheinend in seine alte Rolle zurück, aber er ist Knecht geworden; einsam hat sich Faust erhoben, die unmittelbare Verbundenheit zweier ursprünglich gleichwertiger Kräfte ist gesprengt. Und so ist es nur die Schlußkette eines langsamen,

stetigen Sinkens, wenn er als geprellter Teufel vor der Leiche Fausts steht. In seiner Gestalt steckt ein Stück Lebenswirklichkeit; es gab Menschen, die Goethe als kühle und ironische Dämpfer seines über-schäumenden Strebens empfand, z. B. Herder und Merck, in der Hauptsache aber ist Mephisto in seinem Kern frei geschaffen, aus Faust selbst herausgeholt. Mephisto kennt die Welt gründlich; was sie ihn gelehrt hat, versteht er trefflich in Worte zu kleiden. Von keiner Gestalt der deutschen Dichtung sind auch nur annähernd so viele „geflügelte Worte“ in Umlauf, wie gerade von ihm. Nichts Menschliches ist ihm fremd geblieben außer einem, an dem schließlich sein Wirken zu schanden wird: die edeln Triebe des hochgestimmten Menschen kann er nicht begreifen und sucht sie sich als Schwächen und Torheiten begreiflich zu machen. In tausenden von Fällen hat sich seine Beobachtung als richtig erwiesen; in einem, dem für ihn wichtigsten, für den er sich mit aller Kraft der Überzeugung eingesetzt hat, wird seine Weisheit bankrott. Das Begrenzte und Beschränkte, das Relative, kurz die sinnlose Kehrseite aller geglaubten Werte sucht er zu erweisen. Auch vor sich selbst macht seine Skepsis nicht halt. Wo Fausts Glaube an das Ewige seine Flügel regt, da hält er das Bild des Vergänglichen entgegen. Alles ist sinnlos, alles dreht sich im Kreise. An Fausts Grab kommt diese Lebensphilosophie zusammengeballt noch einmal zu Wort. „Es ist so gut, als wäre es nicht gewesen, Und treibt sich doch im Kreis, als wenn es wäre. Ich liebe mir dafür das Ewig-Leere.“

Die Weltfahrt durchmisst zuerst die kleine Welt, von der Episode in Auerbachs Keller bis zur Gretchentragödie mit ihrem erschütternden Ende. Aller Zauber der Poesie ist über die Gretchen-szenen ausgegossen; es sind die vollkommensten, reinsten Liebes-szenen der deutschen Dichtung; kein leiser Hauch des Unechten, Gemachten, Gewaltfamen oder gar Literarischen, keine ungelösten Bestandteile, wie sie bei Lessing und Schiller bei solchen Vorgängen erkälten und befremden können. Menschliche Wahrheit und künstlerisches Wollen sind hier eins in letzter Vollendung. Die Gretchentragödie ist für sich betrachtet eine soziale Liebestragödie, eine Verbindung zwischen Ungleichen, die keine Dauer hat. Mephisto kennt dergleichen viele: „sie ist die erste nicht“. Es ist der Lauf der Welt, und es wäre sinnlos, sich dabei irgendwie aufzuhalten. Vom Gesamtzusammenhang des Dramas aus gesehen aber ist sie eine Tragödie Fausts, eine elementare Notwendigkeit,

die entgegenstrebendes Wollen zu schanden macht. Faust wird bezwungen vom Begrenzten, Endlichen, vom irdisch und bürgerlich Kleinen in einer lockenden, verführerischen und edeln Form. Er glaubt einen Augenblick, daß ihm dieses Erlebnis dasselbe sein könne, wie für Gretchen, nämlich alles, Erfüllung und Befriedigung jeden Strebens. Die holde Täuschung, der er, der unbehauste Übermensch, erliegt, schlägt Gretchen zum Verderben aus, ihn selbst belädt sie mit einer furchtbaren Schuld. Friederike von Sesenheim war die tief schmerzliche Erinnerung des Dichters, in einer Reihe Goethischer Bilder war sie Gestalt geworden (vgl. Götz, Elvigo), nirgends so erschütternd, so bedeutungsvoll dargestellt, als in der tragischen Liebe Gretchens und Fausts.

Rasch war es mit Faust abwärts gegangen, Mephisto hat den ersten großen Triumph: Faust hat um einer Laune willen, so sieht es Mephisto, eine Familie zerschmettert. Nur ein leiser, kaum weiterklingender Ton der Hoffnung ertönt am Ende des ersten Teils.

Im ersten Teil stand Faust einsam außerhalb der menschlichen Ordnung und Gesellschaft; ein maßloser, nach dem Unendlichen greifender Übermensch geriet schließlich in tragischen Kampf mit der bürgerlichen Welt und wurde Zerstörer und Opfer zugleich.

Im zweiten Teil, der Weltfahrt in der großen Welt, ist Faust im gesellschaftlichen Gefüge. Die Wandlung Goethes in Italien steht zwischen dem schweifenden Unerfülltsein des ersten Teiles und dem Sicheinordnen in die Welt der Zwecke im zweiten. In drei Gestalten tritt uns Faust hier entgegen. Als Unterhalter und Festordner am Kaiserhofe, als Heerführer und schließlich als Herr am Meere. Der entfesselte Himmelstürmer des Anfangs steht am Ende als ein Mann der begrenzten, aber sicheren, zielbewußten, unermüdlichen Tat vor uns.

Willig schwimmt Faust in der höfischen Welt mit. Im lustigen Mummenschanz gleiten die Dämonen, die Allegorien der Tugenden vorüber. Die Tiefen des Lebens und dessen Abgründe sind verdeckt im lustigen Spiel des Maskenscherzes. Das Reich ist in bitterster Not, aber der Hof vergnügt sich trotzdem. Da ist denn Mephistopheles der rechte Sorgenbrecher, der mit der Papiergeldinflation allen Leiden ein Ende bereitet.

Er ist hier höfischer Narr größten Stiles, Spaßmacher und erfinderischer maître de plaisir, dann aber auch gefährlicher

Charlatan in den Bahnen etwa eines Cagliostro; seine Worte sind treffend wie im ersten Teil. Der große Pan, „das All der Welt“, ist eine interessante Maske neben vielen; die mythischen Gestalten sind ihres Urwertes entkleidet und haben nur dekorative Festbedeutung.

Das reizvolle Märchenspiel jäh unterbrechend, ertönt ein düster tiefer Klang; Helena soll beschworen werden, der Kaiser hat es gewünscht, Mephistos Künste sollen helfen, er aber steht vor den Grenzen seines Könnens: über die Welt des Heroischen hat er keine Gewalt; Faust muß zu den Müttern, wenn er Helena aus dem Schattenreich hervorholen will. Den Weg dorthin muß er allein machen, ohne Mephisto. Ein wunderbares magisches Licht liegt über der Szene von dem Augenblick an, in dem das geheimnisvolle schreckende Wort „Mütter“ erklingt. Die Schilderung ihres Reiches gehört zu den größten Sprachleistungen der deutschen Dichtung; das Jenseitige, nicht zu Begreifende ist dennoch in zaubergewaltige Worte gefaßt. Und so dringt Faust „in der Gebilde losgebundene Reiche“. In der Hexenküche brauchte er den Teufel, jetzt beginnt er von ihm frei zu werden. Helena und Paris aber, dem Hofe, der in der Weise des Rokoko mit dem Altertum tändelt, zum unterhaltenden Spiel beschworen, bedeuten für Faust eine seelische Erschütterung und Wandlung. Das Reich der Schönheit mit seinem bezaubernden Glanz ist ihm gegenübergetreten. Was er im Spiegel der Hexenküche nur ahnend sah, ist jetzt tausendfältige Wahrheit geworden. Das Spiel wird ihm zum Ernst, außer Fassung will er Helena umfassen („wer sie erkennt, der darf sie nicht entbehren“), er ist ihr, der Schönheit, verfallen. Unter dem Getöse einer Explosion versinkt der Spuk. Das Schöne kann nicht magisch beschworen, sondern muß in zähem Ringen erworben und erlebt werden.

Faust hat sich dem antiken Geist und der Schönheit zu eigen gegeben; die klassische Walpurgisnacht ist der Weg zu Helena. Die schlacht- und sagenberühmten pharaischen Felder entfalten ein nächtlich gespenstisches Treiben, die griechischen mythischen Gestalten der niederen Region treiben ihr Wesen. Durch diese Stufen der klassischen Welt hindurch geht der Weg. In ihrem eigensten Raum, in Griechenland selbst muß Faust Helena aufsuchen und sich gewinnen, nicht in bequemer Zauberei aus der Ferne. Homunkulus, Mephisto und Faust durchlaufen diese Urwelt der Form und Schönheit; Homunkulus kann die irdische Welt

nicht umfassen und in ihr sich finden, Mephisto ist Fremdling, nur die Phorkyaden machen auf ihn Eindruck, Faust aber kommt zur Läuterung und an die Pforten seines Ziels. Das Schlußbild ist der eigentliche Schlüssel, der Eros regiert, am höchsten verkörpert in der Schönheit, in Helena, hier im Sinnbild des Triumpheß der Galatea. „So herrsche denn Eros, der alles begonnen“. Im dritten Akt, der Helenatragödie, wird die griechische Schönheit, die Mummenschanz und höfisches Vergnügen zum Unterhaltungsspiel gemacht hatten, zum ewigen Wert. Helena und Faust sind über die bloße Liebesleidenschaft emporgehoben: Verherrlichung der Schönheit als einer das Dasein bestrahlenden und läuternden Weltkraft ist der Sinn des Ganzen. Was Goethe in Italien erfahren hat, den milden und lösenden Zauber der Antike, das ist eine Stufe auch im Leben Fausts. In Arkadien, der Landschaft des vom Erdendasein gelösten Glücks, lebt Faust mit Helena; der stürmische, faustische Drang der Seele scheint geglättet. Faust aber kann auf solchem Ruhepunkte nicht bleiben, und so versinkt Helena und mit ihr die Welt der reinen Schönheit, um einer neuen Stufe seines ewig wogenden und wild bewegten Daseins Platz zu machen. Die ewige Dauer der klassischen Ruhe wäre Faust und seinem Lebensgesetz entgegen. Zwei deutlich geschiedene Teile zeigt der Helenaakt. Im ersten sind wir in der Gedanken- und Formenwelt der Antike. Auch die äußere Form ist übernommen, Versmaß, Stichomythie, Chor mit Chorführerin. Schiller faßte seinen Eindruck in die Worte: „Der edle, hohe Geist der alten Tragödie weht einem entgegen“. Die Schönheit ist das oberste Gesetz, der höchste Wert, das edelste Gut; ihm gegenüber steht das Chaotische, Häßliche, von Urbeginn verworfen, in der Gestalt Mephisto-Phorkyas verkörpert.

Die zweite Hälfte ist der „romantische“ Teil der Phantasmagorie. Das moderne Versmaß, der Reim, grenzt schon äußerlich ab. Wir treffen Faust als mittelalterlichen Ritter in der Peloponnes. Der Frauenkultus mit seinen Formen entfaltet sich, Herzöge werden Vasallen der Helena. Faust und Helenas Liebe aber ist nicht von Dauer; der tote Sohn Euphorion reißt die Mutter mit hinüber ins Reich der Schatten, nur Kleid und Schleier bleiben Faust. Aber auch das ist noch von unschätzbarem Wert. „Das Kleid, laß es nicht los. . . Es trägt dich über alles Gemeine rasch Am Äther hin, so lange du dauern kannst.“ Auch Goethe, von Italien zurückgekehrt, hat das, was ihm blieb, geleuchtet,

solange er dauerte. Weiter gesehen ist es das Vermächtnis der Antike an unsere geistige Welt.

Im vierten Akt kehren wir in die Wirklichkeit zurück. Faust und Mephisto sind im Dienste des Kaisers und verhelfen ihm in schwieriger Kriegslage zum Sieg. Mephisto glaubt, in Faust sei Ruhmbegierde erwacht, aber nur die Tat gilt ihm; dem Meere will er Land abgewinnen, um den Menschen neues Land zu verschaffen. Zum Lohn für die Hilfe in der Entscheidungsschlacht wird Faust vom Kaiser mit der Meeresküste belehnt. Dort spielt der letzte Akt. Und hier endet Faust nach einem ruhelosen, schließlich der Tat geweihten Leben. Faust ist wieder Mittelpunkt geworden, wie im ersten Teil, dem der fünfte Akt des zweiten Teils innerlich am nächsten steht. Seine unruhige, drängende, heroische Seele ist erneut gewaltig zum Durchbruch gekommen. Der Greis, ewig unbefriedigt, immer mit neuem Werk und neuer Tat beschäftigt, kennt keinen Augenblick der Ruhe. Nichts vermag seinen rastlos schaffenden Willen zu lähmen; die Sorge, die ihm das Augenlicht raubt, kann ihn nicht hemmen. Der Himmelsstürmer des ersten Teils, voll Drang nach dem Unfaßbaren, Unendlichen, hat in engem Rahmen schließlich Sinn und Ziel seines heroischen Willens gefunden. Er hat sein Leben durchstürmt, „erst groß und mächtig, Nun aber geht es weise, geht bedächtig“. Jenseits hat er Jenseits sein lassen; die Erfüllung im Diesseits erkennt der Greis als der Weisheit letzten Schluß, freilich in stetem Kampfe, der erst im Tode selbst sein Ende finden kann. „Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß.“ In der Zukunft sieht er das gewonnene Ziel, und im Vorgefühl dieses Glückes genießt er jetzt den höchsten Augenblick. Die Worte des Paktes scheinen gefallen im Augenblick des Todes. Mephisto glaubt sich am Ziel. Aber der Wortlaut stimmt nicht und der Inhalt erst recht nicht. Wie dem aber auch sein mag, das Entscheidende für Fausts endgültiges Schicksal ist nicht der Pakt zwischen ihm und Mephisto, sondern die Wette zwischen Gott und dem Teufel. Diese aber hat der Teufel in allen Punkten verloren.

Der Prolog im Himmel, später hinzugedichtet, hat bereits den ersten Teil der Tragödie unter einen völlig veränderten Gesichtswinkel gerückt: Was auf der Erde geschieht, ist ein Endliches; auch Mephistos Walten und Wirken ist begrenzt vor dem Unendlichen, das Gott der Herr lenkt. Mephisto, der Teufel, der

Geist der Verneinung und Verführung, ist kein selbständiges böses Prinzip, wie in den streng dualistischen Religionen, sondern ein Glied im Weltganzen, das nur von der einen göttlichen und guten Kraft regiert und umfaßt wird. Gott und Mephisto sind somit keine gleichberechtigten Weltkräfte, sondern der eine ist dienender, endlicher Geist, dessen Sinn im Weltplan Gottes vorgeesehen ist. Über dem tragischen Kampfe und Krampfe des Lebens ist Gott in ewiger Höhe und Ruhe entrückt. Von ihm aus werden die Begebenheiten der Dichtung geschaut, und so endet die Handlung im Himmel, wo sie begonnen hatte. Faust gewinnt die Krone des Lebens, weil er sich immer strebend bemüht hat und ihm deshalb die göttliche Gnade zuteil wird. Das erschütternde Drama ist ein vergängliches Gleichnis vor dem Unvergänglichen, vor Gott, zu dem alles Gewordene zurückkehrt. Die Gottheit fällt das Urtheil, nachdem am Grabe Fausts die Wage noch schwankte. Hat Mephisto recht, daß alles Wirken und Schaffen sinnlos ist, oder Faust, der seinem unendlichen Drange und Gesetz gehorchte? Die Gnade Gottes hat die Entscheidung getroffen. Die Erlösung des sterbenden Menschen ist Wahrheit geworden; in deren Verherrlichung flingt das Welt drama der Deutschen aus.

Grundverschieden sind die beiden Teile der Tragödie. Der erste lebt und schöpft aus dem dramatischen Impuls; Wollen und Leidenschaft, Schuld und Not dringen erschütternd auf uns ein. Anders der zweite Teil. Was Goethe hier zu sagen hatte, war so ins Ungeheure gewachsen, daß es in einer dramatischen Handlung nimmermehr umspannt werden konnte. Symbole und Begriffe treten an die Stelle der Handlung. Gedämpfter werden die Farben der Gesichte, in großen Bildern sehen wir die Gleichnisse des Menschenschicksals, voller Rätsel im einzelnen. Im ersten Teil rauscht die *vita activa*, über dem zweiten ruht schauend die *vita contemplativa*, die Weisheit dessen, der die Welt durchschritten hat. Nur noch der Sinn des Menschen steht in Frage, die irdischen Begebenheiten verdämmern, werden wesenlos. Die weltlichen Kräfte, Staat und Politik, sind ironisch behandelt als ein armseliger Karneval gegenüber dem, was zwischen Gottheit und Mensch sich abspielt. Die künstlerische Einheit liegt hier nicht in der Handlung, der dramatische Zug ist schließlich völlig gesprengt, sondern in der Mittelpunktfigur Faust und damit in Goethe selbst. Die einzelnen Teile offenbaren uns

die Seelenzustände, in denen sich Goethe jeweils befand, und die Werte, an die er in den einzelnen Lebensepochen glaubte. Das Ganze offenbart seinen Glauben an den ewigen Wert eines großen, heroischen Daseins, der mächtigen sittlichen Tat. Die Vollendung des Menschen aber fällt nicht als Glück in den Schoß, sondern wird in einem das Leben dauernden erschütternden Kampf gewonnen.

Wir verlangen vom hohen Kunstwerk Größe in jedem Bezug. Es gibt dichterische Leistungen, die Kultur und Welt in aller Weite und aller Tiefe zum höchsten Ausdruck gebracht haben. Im Reich der europäischen Kultur ist es die griechische Tragödie, das Werk Dantes, Shakespeares, Goethes, die an die Grenzen des dem Menschen Möglichen gerührt haben; in einem einzigen Werk die Welt und ihren Sinn gestaltet zu haben, ist Dantes und Goethes ewiger Ruhm.

★

★

★

Die literarischen Hilfsmittel¹⁾.

Vollständigkeit anzustreben hätte dem im vorliegenden Buche gewollten Zweck nicht entsprochen. Die wissenschaftliche, wie die pädagogische Literatur findet jeder in den einschlägigen Werken. Handliche, für den Unterricht ausreicheade Bibliographien bieten:

*Vogt und Koch, Geschichte der deutschen Literatur. 4. Aufl. 1920 u. 1921 (Literaturverzeichnis am Ende jedes Bandes).

Bartels, Handbuch der deutschen Literatur. 2. Aufl. 1909.

R. M. Meyer, Grundriß der neueren deutschen Literaturgeschichte. 2. Aufl. 1907.

Arnold, Allgemeine Bücherkunde zur neueren deutschen Literaturgeschichte. 2. Aufl. 1919.

Lexika:

Krüger, Deutsches Literatur-Lexikon 1914 (enthält Biographie, Bibliographie, Motivübersichten.)

*Röhl, Wörterbuch zur deutschen Literatur 1921 in Teubners kleinen Fachwörterbüchern (enthält Biographie und Fachausdrücke).

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, her. von Merker und Stammeler 1925. (Im Erscheinen, bisher Lieferung 1 und 2.)

Spemanns goldenes Buch der Weltliteratur.

Gesamtdarstellungen der deutschen Literatur.

Scherer, Geschichte der deutschen Literatur mit Ergänzung von Walzel für die neuere Zeit. 15. Aufl. (Von diesem Werk sind nahezu alle populären Darstellungen abhängig.)

Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. 2. Aufl. 1923 und 1924. (Die selbständigste Gesamtdarstellung nach Scherer, jedoch mit vielen Einseitigkeiten und Gewaltsamkeiten.)

*Biese, Deutsche Literaturgeschichte. 21. Aufl. 1923 (für Unterrichtszwecke besonders geeignet).

Bartels, Geschichte der deutschen Literatur. N. Ausg. 1924 (enthält klare und anschauliche Charakteristiken, ist aber auf dem Gebiet der neueren Literatur gelegentlich einseitig.)

Franké, Kulturwerte der deutschen Literatur in ihrer geschichtlichen Entwicklung I, 1910, II 1923.

Wiegand, Geschichte der deutschen Dichtung 1922 (nach Gedanken, Stoffen und Formen, in Längs- und Querschnitten).

Epochen der deutschen Literatur. herausgeg. von Zeitler; bisher erschienen: Bd. 1 Goltßer (Mittelalter) 1912, Bd. 3 Schneider (zwischen Barock und Klassizismus) 1924, Bd. 6 Naumann (Gegenwart) 1923.

Allgemeine und außerdeutsche Literaturgeschichte.

Handbuch der Literaturwissenschaft, herausgeg. von Walzel. (Erscheint in Lieferungen, bisher 46).

¹⁾ Die mit * bezeichneten Werke sind zur ersten Orientierung besonders geeignet.

Christ-Schmid, Geschichte der griechischen Literatur. Bd. I u. II, 6. Aufl. 1920, III, 5. Aufl. 1913 (in J. v. Müllers Handbuch des klassischen Altertums).
 Schanz, Geschichte der römischen Literatur. 1913—1920.
 Meyer-Wiegler, Die Weltliteratur im 20. Jahrhundert. 2. Aufl. 1922.
 Suchier und Birch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur. 2. Aufl. 1913 (mit Literaturnachweisen).
 Wülker, Geschichte der englischen Literatur. 2. Aufl. 1906 u. 1907 (mit Literaturnachweisen).
 Wiese-Percopo, Geschichte der italienischen Literatur 1899.
 Brückner, Geschichte der russischen Literatur. 2. Aufl. 1909.

Poetik, Metrik, Stilistik.

Aristoteles, Über die Dichtkunst (übers. v. Gudemann) 1921.
 *Lehmann, Deutsche Poetik 1908 (Handbuch des deutschen Unterrichts).
 Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk 1923. 2. Aufl.
 *Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung. 9. Aufl. 1924 (enthält u. a. grundlegende Erörterungen über Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin).
 Schaeffer, Dichter und Dichtung 1923.
 Hefele, Das Wesen der Dichtung 1923.
 Volkelt, Ästhetik des Tragischen. 3. Aufl. 1917.
 Biese, Philosophie des Metaphorischen. 1893.
 Meyer R. M., Stilistik. 2. Aufl. 1913. (Handbuch des deutschen Unterrichts).
 Saran, Deutsche Verslehre 1907. (Handbuch des deutschen Unterrichts).
 Minor, Neuhocho Deutsche Metrik. 2. Aufl. 1902.
 Kaufmann, Deutsche Metrik 1912.

Einzeldarstellungen.

Ermatinger, Die deutsche Lyrik 1921 (von Herder bis zur Gegenwart, in der Darstellung der letzten Jahrzehnte gelegentlich einseitig).
 Vietor, Geschichte der deutschen Ode 1923.
 Holl, Geschichte des deutschen Lustspiels 1923.
 Spemanns goldenes Buch des Theaters 1902.
 Nippold, Das deutsche Theater 1924 (kurzgefaßte Darstellung).
 Strich, Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner 1910.

Die Probleme der gegenwärtigen Literaturgeschichte.

*Mahrholz, Literaturgeschichte 1923 (gibt gute Übersicht über die gegenwärtigen Strömungen, vgl. S. 10—27).
 Unger, Weltanschauung und Dichtung, 1924.
 Unger, Literaturgeschichte als Problemgeschichte, 1924. (Schriften der Königsberger gelehrten Gesellschaft.)
 Petersen, Literaturgeschichte als Wissenschaft, 1914.

1. Jahrgang.

I. Nibelungenlied.

Kl. Groth, Quidborn. (Die bekannten Gedichte in zahlreichen Anthologien.)
 Klaus Groth, Gesammelte Werke, 1921.
 J. P. Hebels Werke (in verschiedenen Ausgaben).
 *Der Nibelunge Nôt, herausg. von Goltzer. Gösschen (ausreichende Auswahl, der verbindende Text nach Uhland).

- Das Nibelungenlied, her. v. Bartsch (nach B) in Pfeiffers Klassikern des Mittelalters. (Vollständiger Text mit Wort- und Sacherklärungen).
- Das Lied vom hürnen Seyfried mit dem Volksbuch vom gehörnten Siegfried als Anhang herausg. von Goltzher 1911.
- *Edda, übertragen von Gengster. Einleitung und Anm. von Heusler, 1912.
- Eddalieder, mit Gramm., Übersetzung und Erläuterungen von Ranisch, (Götschen).
- Nedek, Die altnordische Literatur, 1923. (Aus Natur und Geisteswelt.)
- R. Wagner, Ring des Nibelungen (Reclam).
- Fr. Hebbel, Die Nibelungen (Reclam).
- Thsen, Nordische Heerfahrt (Reclam).
- Kudrun, bearbeitet von Piper in Kürschners Nationalliteratur (vollständig mit Einleitung, Wort und Sacherklärungen).
- Kudrun und Dietrichpen her. von Jiriczek, (Götschen) (ausreichende Auswahl).
- Das Gudrunlied übersetzt von Simrock. (Cotta'sche Handbibliothek.)
- Außer den genannten Gesamtdarstellungen der deutschen Literatur:
- Goltzher, Die deutsche Dichtung im Mittelalter 1912 (f. o.).
- Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage 1865.
- Deckelmann, Die Literatur des 19. Jahrhunderts im Unterricht. 4. u. 5. Aufl. 1921 (behandelt Groth und Hebbel).
- Abeling, Das Nibelungenlied und seine Literatur, 1907 und 1908.
- Jiriczek, Deutsche Heldensagen (Götschen).
- Mogk, Deutsche Heldensage 1917. Deutschkundliche Bücherei (kurze Übersicht).
- *Heusler, Nibelungenlage und Nibelungenlied. 2. Aufl. 1924.
- *Holz, Der Sagenkreis der Nibelungen (kurzgefaßte gute Einführung in die wichtigsten Fragen). 2. Aufl. o. J. (Wissenschaft und Bildung).
- Panzer, Studien zur germanischen Sagen Geschichte. 2. Band. Siegfried 1912. (Für eingehende Beschäftigung mit dem Problem der Siegfriedsage).
- *Hartung, Deutsche Altertümer des Nibelungenlieds und der Kudrun 1894.
- Adler, Richard Wagner 1923.
- Becker, Richard Wagner 1924.
- Wörner, Thsen. 3. Aufl. 1923.
- Walzel, Hebbel. 2. Aufl. 1919. (Aus Natur und Geisteswelt.)
- Bartels, Klaus Groth. 1899.
- Goethe, Alemannische Gedichte von J. P. Hebel. Jubiläumsausg. 36, 236ff.

Sprachgeschichte und mittelhochdeutsche Grammatik.

- Aus der reichen wissenschaftlichen und pädagogischen Literatur kann nur wenig herausgegriffen werden.
- Hirt, Geschichte der deutschen Sprache 1919 (Handbuch des deutschen Unterrichts).
- Kluge, Deutsche Sprachgeschichte. 1920.
- Wenz, Einführung in die germanisch-deutsche Sprachgeschichte 1924. Deutschkundliche Bücherei (kurze Zusammenfassung).
- *Zupitza, Einführung in das Studium des Mittelhochdeutschen. 12. Aufl. 1921. (Einführung durch Interpretation der 6. Aventiure.)
- *Mensing, Mittelhochdeutsches Hilfsbuch. 2. Aufl. 1909 (kurze übersichtliche Zusammenfassung des Wesentlichen).
- *Eger, Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. 14. Aufl. 1919.

II. Die Zeit des germanischen Heldenliedes.

- *Gotische Sprachdenkmäler, herausgeg. von Janßen, Göschen (mit Grammatik).
- Althochdeutsche Literatur, herausgeg. von Schauffler (Göschen). (Mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen.)
- *Hildebrandslied, Ludwigslied und Merseburger Zaubersprüche, herausgeg. von Kluge 1919. Deutschkundliche Bücherei. (Erklärung und Übersetzung, enthält auch das jüngere Hildebrandslied).
- Waltharii Poesis, herausgeg. v. Althof. 1899. (Lateinischer Text mit Einleitung.)
- Ekkehard's Waltharius, herausgeg. von Strecker (Weidmann).
- Das Waltharilied übersezt von Althof (Göschen).
- P. von Winterfeld, Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters. (Enthält Übersetzungen zahlreicher lateinischer Dichter des Mittelalters, darunter Dichtungen Notkers, das Waltharilied, Dramen der Hroswit, die Vagantenbeichte des Archipoeta.) 3. u. 4. Aufl. 1922.
- Scheffel, Ekkehard (Reclam).
- Meyer E. H., Mythologie der Germanen 1903.
- *Kauffmann, Deutsche Mythologie (Göschen).
- Vedel, Heldenleben; Mittelalterliche Kulturideale I. 1910. (Aus Natur und Geisteswelt.)
- Nedel, Altgermanische Kultur 1925 (Wissenschaft und Bildung).

III. Das höfische Epos.

- Wolfram von Eschenbach, Parzival und Titurel, herausgeg. von Bartsch in Pfeiffer, Deutsche Klassiker des Mittelalters, (vollständiger Text mit Einleitung, Wort- und Sachserklärungen).
- *Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg, herausgeg. von Marold, Göschen. (Auswahl des Wichtigsten mit verbindendem Text.)
- *Parzival von Wolfram von Eschenbach, neubearbeitet von Herz. Große Ausg. 1911 (freie, aber sehr glückliche Übertragung).
- Wolgast, Parzival. München. 46. Band der Sammlung „Quellen“ (ist ein kleiner Auszug aus Herz' Parzival).
- *Tristan und Isolde von Gottfried von Straßburg, neubearbeitet von W. Herz. Große Ausgabe. 1911. (Gegenstück zum Parzival desselben Bearbeiters.)
- Wagner, Parsifal. (Reclam.)
- Wagner, Lohengrin. (Reclam.)
- Immermann, Merlin. (Reclam.)
- Vollmoeller, Parzival. (Inselbücherei.)
- Stucken, Gawan. 6. Aufl. o. J.
- Meier Helmbrecht, herausgeg. von Panzer 1911.
- Die Epigonen des höfischen Epos, herausgeg. von Junk. Göschen (enthält Meier Helmbrecht in Auswahl).
- Cervantes, Don Quixote, übersezt v. Braunsfels 1905 (mit Einleitung und Erläuterungen).
- Golther, Parsifal und der Gral. (Kenienbücher.)
- *Golther, Parzival und der Gral 1925 (verfolgt den Stoff bis in die Neuzeit).

Wegßler, Die Sage vom heiligen Gral. 1898.

*Goltzer, Tristan und Isolde 1907 (verfolgt den Stoff bis in die Neuzeit).

Vedel, Ritterromantik, Mittelalterliche Kulturideale II. (Aus Natur und Geisteswelt).

Sinke, Die Frau im Mittelalter 1913.

IV. Spielmannsdichtung und Tierepos.

Carmina Burana, herausgeg. von Schmeller. 4. Aufl. 1904 (lateinische und deutsche Gedichte des Mittelalters).

Kniebe, Aus Minnesang und Spruchdichtung (enthält gute kleine Auswahl).
Vgl. Schönfelder, Kniebe, Müller, Lesebuch zur Einführung in die ältere deutsche Dichtung (Dietterweg).

*Piper, Die Spielmannsdichtung. (Kürschners Nationalliteratur.)

Spielmannsgeschichten, herausgeg. von Paul Ernst.

*Spielmannsbuch, übertragen von Wilhelm Herz. 4. Aufl. 1912. (Gute Auswahl mit Einleitung).

Hampe Th., Fahrende Leute in der deutschen Vergangenheit 1902.

Reinke de Vos, herausgeg. von Eugen Wolff. (Kürschners Nationalliteratur.)
Aus den kleineren Schriften von Jakob Grimm 1911. Abschnitt: „Wesen der Tierfabel.“

V. Die höfische Lyrik.

Ausgaben:

Des Minnesangs Frühling, neu bearbeitet von Vogt. 4. Aufl. 1923.

Walther von der Vogelweide, Lachmannsche Ausgabe besorgt von Kraus 1923.

*Walther von der Vogelweide, herausgeg. von Günther (Göschen).

Deutsche Liederdichter des 12.—14. Jahrhunderts. Auswahl von K. Bartsch. 4. Aufl. 1914.

Freidanks Bescheidenheit, herausgeg. von Bezzenberger 1872.

*Lommatsch, Provenzalisches Liederbuch 1917 (enthält auch zahlreiche Übersetzungen.)

R. Wagner, Tannhäuser, (Reclam.)

R. Wagner, Meistersinger, Schulausgabe von Cerny 1918 (mit ausführlicher Einleitung).

G. Keller, Hadlaub. (Reclam.)

Darstellungen:

Wilmanns, Walther von der Vogelweide. 1. Bd. 1916.

Burdach, Walther von der Vogelweide. 1900.

*Wußmann, Walther von der Vogelweide. 1913. (Kurz, für Unterrichtszwecke sehr geeignet.)

Bruinier, Minnesang. (Aus Natur und Geisteswelt.)

Diez, Die Poesie der Troubadours. 1883.

Wegßler, Das Kulturproblem des Minnesangs. 1. Bd. 1909.

VI. Das Drama des Mittelalters.

Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. 2. Aufl. 1911 ff. (Das grundlegende Werk.)

Reich G., Der Mimus 1903. (Für die Bedeutung der niederen Formen des Dramas in der europäischen Literatur lehrreich, aber mit gewagten Konstruktionen.)

Holl, Geschichte des deutschen Lustspiels 1923.

*Busse, Das Drama 1910—1914. 3 Bändchen. Aus Natur und Geisteswelt. (Gedrängte, klare Übersicht, aber im einzelnen oft zu knapp.)

Das Drama des Mittelalters, herausgeg. von Froning. 3 Bde. (Kürschners Nationalliteratur.)

Deutschkundliche Bibliothek (Velhagen und Klasing).

I. Das deutsche Volksschauspiel, herausgeg. von Reuschel.

II. Das deutsche Drama des Mittelalters, herausgeg. von Zimmermann.

Jedermann, erneuert von Hofmannsthal 1913.

Die Literatur über das Drama im einzelnen bei den betreffenden Abschnitten.

VII. Dante, Die göttliche Komödie.

Übertragungen der göttlichen Komödie:

Gildemeister, Dantes Göttliche Komödie, Stuttgart u. Berlin. 7. Aufl. 1922 mit Einleitungen zu den einzelnen Gesängen.

*Stefan George, Dante, Stellen aus der göttlichen Komödie. 4. Aufl. 1925.

*Dante, Ausgewählte Werke von Gottron 1921 (Mschendorff).

Aber Dante:

Fritz Kern, Dante. Tübingen 1914.

*Edmund Wechsler, Wege zu Dante. Halle 1922.

(Beide Werke zur ersten Orientierung geeignet.)

Karl Voßler, Die göttliche Komödie. Heidelberg 1907. (Umfassende Einführung.)

Hermann Hefele, Dante 1921. (Tiefdringendes Werk über den Gegenstand, setzt aber Vertrautheit mit Dante und seiner Umwelt voraus.)

2. Jahrgang.

I. Humanismus und Renaissance in Italien.

Karl Förster, Die Sonette von Francesco Petrarca. Leipzig (Reclam).

U. W. Schlegel, Blumensträuße aus italienischen Dichtern. 1804. Neudruck 1921.

*Petrarca, Sonette und Kanzoneen (Jakobsohn) 1904 (mit Einleitung und Erläuterungen).

Hermann Hefele, Francesco Petrarca. Berlin-Schöneberg 1913. (Enthält eine gute Einleitung und Übersetzungen der das Religiöse in Petrarca berührenden Werke, darunter „Aus dem Brief an die Nachwelt“ und „Aus den Gesprächen über die Weltverachtung.“)

(Charakteristik bei Wiese-Perkopo.)

Shakespeare, Kaufmann von Venedig übersetzt, von U. W. Schlegel, revidiert von Conrad. 1912. (Ehlermann.) (Mit Einleitung und Anmerkungen.)

Shakespeare, Kaufmann von Venedig. Herausg. von Schmitz-Mancy. 1923. Mschendorff. (Schulausgabe mit Einleitung und Erläuterungen.)

*Wolff, M. J., Shakespeare. 5. Aufl. 1921. (Ausführliche Biographie und Erläuterung der Werke.)

Brandl, Shakespeare. N.N. 1922.

*Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist. 6. Aufl. 1922. (Behandelt Shakespeares Eindringen in das deutsche Geistesleben von den englischen Komödianten bis zur Romantik.)

Joachim-Dege, Deutsche Shakespeare-Probleme 1907. (Behandelt die Bedeutung Shakespeares für die deutsche Nationalliteratur.)

- C. f. Meyer, Die Hochzeit des Mönchs. Taschenausgabe. 37.—46. Aufl. 1922. (Mit kleiner Einleitung.)
- *Einden, C. f. Meyer 1922. (Behandelt C. f. Meyers Leben, Entwicklung und Werk.)
- Baumgarten, Das Werk C. f. Meyers. 1917. (Zeigt Meyers Verhältnis zur Renaissance und das Wesen seiner Stilkunst.)
- Hofmannsthal, Der Tod des Tizian. 3. Aufl. 1906.
- Hofmannsthal, Der Tod des Tizian. (Inselbücherei.)
- *v. d. Leyen, Deutsche Dichtung in neuer Zeit. 1922 (Enthält Darstellung von Hofmannsthal.)
- Rehm, Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung. 1924. (Entwickelt die Vorstellung von der italienischen Renaissancewelt von Voltaire bis Tieck.)
- *Burdach, Die Kultur der Renaissance in Italien. 3. Aufl. 1922. (Das grundlegende Werk über den Gegenstand, im einzelnen vielfach überholt.)
- Brandi, Die Renaissance in Florenz und Rom. 5. Aufl. 1921. (Gibt ein gedrängtes Bild der italienischen Renaissance auf Grund neuerer Forschungen.)
- Burdach, Reformation, Renaissance, Humanismus 1918. (Zeigt die Probleme zum Teil in neuartiger Beleuchtung.)

II. Humanismus und Reformation in Deutschland.

- Burdach, Deutsche Renaissance. 2. Aufl. 1918. (Zeigt die Probleme im Hinblick auf die deutsche Bildung.)
- *Deutsche Literaturdenkmäler des 16. Jahrhunderts. Sammlung Götschen. 3 Bändchen. (Enthalten Luther, Murner, Kirchenlied, Sachs, Brant, Hutten, Fischart.)
- Murner, Von dem großen lutherischen Narren. Her. v. Balke. (Kürschners Nationalliteratur. 17. Band. 2. Abteilung.)
- Strauß, D. fr., Ulrich von Hutten. Neudruck im Inselverlag 1914. (Gibt ein reiches Bild von Hutten und seiner Zeit.)
- *Gundolf, Hutten, Klopstock, Arndt 1924. (Gibt ein kurzes, tiefgreifendes Bild der Gestalt Huttens.)
- Hans Sachs, Ausgewählte Werke, her. v. A. Keller 1908. (Diefsterweg.) (Mit ausreichender Einleitung und reichlicher Auswahl.)
- Hans Sachs, Auswahl von Jernial. (Velhagen und Klasing.) (Mit ausreichender Einleitung und Auswahl.)
- *Das deutsche Volkslied, herausgeg. v. Matthias 1909. (Velhagen & Klasing.)
- Münchhausen, Balladen und ritterliche Lieder. 12. Tausend. 1912.
- Aber Goethe und Hans Sachs vgl. Gundolf, Goethe.

III. Opitz und sein Jahrhundert.

- Opitz, Buch von der deutschen Poeterei, in Braunes Neudrucken des 16. u. 17. Jahrh. 1913. Niemeyer.
- *Gundolf, Opitz 1923. (Tiefgreifende und neuartige kurze Studie).
- Grimmelshausen, Simplicius Simplicissimus. (In Goedede-Cittmann, Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts.)
- *Grimmelshausen, Simplicius Simplicissimus. Auswahl von Bobertag. Sammlung Götschen. (Als Schulausgabe brauchbar, bedarf aber wegen ihrer Einseitigkeit der Ergänzung.)

- *Gundolf, Grimmelshausen und der Simplizissimus im 3. Hest, 1. Jahrg. der deutschen Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, her. v. Kluckhohn und Rothacker 1923. (Eindringende Studie.)
- Euphoriön, herausgeg. v. Nadler und Sauer. 17. Ergänzungsheft 1924. (Enthält Aufsätze über Grimmelshausen, besonders über den Deutschen Helden und Grimmelshausens Verhältnis zu den Sprachgesellschaften.)
- Kinzel, Begleitstoffe zur deutschen Literaturgeschichte des 16.—18. Jahrhunderts. (Ehlermann.) (Enthält eine Auswahl von Sachs bis Gleim.)
- Deutsche Literaturdenkmäler des 17. und 18. Jahrhunderts. 3 Bänden. Götschen. (Auswahl aus Lyrik, Prosa, Drama.)
- *Cyfarz, Deutsche Barockdichtung 1924. (Neben dem älteren Werk Lembkes grundlegende Darstellung des Zeitraums.)

IV. Schiller, Wallenstein.

Aus der gewaltig angeschwollenen Literatur sei herausgehoben der Abschnitt Wallenstein bei

- *Kühnemann, Schiller. 6. Aufl. 1920.
- Schiller, Wallenstein. Säkularausgaben bei Cotta. (Enthält Erläuterungen.)

V. Aufklärung und Rokoko.

- Gottsched, Kritische Dichtkunst. (In Kürschners Nationalliteratur.)
- Gottsched, Sterbender Cato (Reclam).
- Uz, Poetische Werke in Sauers Neudruck 1890.
- *Klopstock, Ausgewählte Dichtungen, herausg. v. Heinemann 1912. Velhagen. (Enthält die berühmten Stücke außer „dem Unendlichen“.)
- Wieland, Oberon, Abderiten. (Reclam.)
- *Wielands Prosa, Auswahl, herausgeg. v. Stabenow. (Ehlermann.) (Knappe, brauchbare Auswahl.)
- Wieland, Ausgewählte Ausgabe von Jacobi. (Bong.) (Mit Einleitung.)
- Friedrich der Große, Über die deutsche Literatur. (Reclam.)
- Gellert, Fabeln und Erzählungen. (Reclam.)
- Literaturdenkmäler des 17. u. 18. Jahrh., herausgeg. von Legband und Dietel (Götschen).
- Fleischhauer, Gellert. (In Velhagen & Klafings Volksbüchern, Nr. 150.)
- *Hettner, Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. 6. u. 7. Aufl. 1913. (Auch für Abschnitt VI und VII und 3. Jahrgang I.)
- *Korff, Voltaire im literarischen Deutschland des 18. Jahrhunderts. 1917.

VI. Klopstock und Lessing.

- Lempicki, Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft 1920. (Darin besonders die Erörterungen über Bodmer, Breitinger und Herder.)
- Klopstocks ausgewählte Dichtungen siehe unter V.
- *Windelmann, Kleine Schriften, herausg. v. Uhde-Bernays 1913. (Enthält unter anderem „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke.“)
- Justi, Windelmann und seine Zeitgenossen. 3. Aufl. 1923. (Das grundlegende Werk über den Gegenstand.)
- *Ziehen, Kunstgeschichtliches Anschauungsmaterial zu Lessings Laokoön. 4. Aufl. 1917. (Mit einer Fülle guter Abbildungen.)

Schmidt E., Lessing. 4. Aufl. 1923. (Das grundlegende Werk hinsichtlich des Materials.)

*Dahlke, Lessing und seine Zeit. 1919. (Populärer gehalten wie das vorige, besonders für die Unterrichtszwecke geeignet.)

Shakespeare, Hamlet, übers. v. A. W. Schlegel, revidiert von Conrad 1911. (Ehlrmann.) (Mit Einleitung und Anmerkungen.)

Die Shakespeareliteratur siehe Abschnitt I.

VII. Sturm und Drang.

Vgl. hiezu auch die Goethe- und Schillerliteratur 3. Jahrg., Abschn. I.

Shakespeare, König Lear, her. v. Wasserzieher. (Ehlrmann.) (Enthält eine Einleitung und knappe Einzelerläuterungen.)

Über Rousseau vgl. Hettner, siehe unter V.

*Hensel, Rousseau, 2. Aufl. 1912. (Aus Natur und Geisteswelt.) (Kurzgefaßte, für vorliegende Zwecke geeignete Übersicht.) (Übersetzungen der Werke Rousseaus bei Reclam.)

*Gundolf, Über Klopstock, s. Abschnitt II.

Zimmermann, Neues Leben aus Klopstock 1922. (Kurze Zusammenfassung von Klopstocks Bedeutung.)

Vom lebenden Klopstock, herausgeg. v. Sparnberg 1924. (Enthält Oden, Epigramme, Teile des Messias, vor allem Briefe von, an und über Klopstock.)

Göttinger Hain, Auswahl von Sauer. (Kürschner.)

*Herderbuch, herausgeg. v. Roeder. (Ehlrmann.) (Enthält das Reisejournal, Shakespeareaufsatz, Ossianaufsatz, Auswahl aus den Volksliedern.)

Herders Philosophie, herausgeg. v. Stephan 1906. (Meiner.) (Enthält die Abhandlung über den Ursprung der Sprache.)

*Kühnemann, Herder 3. Aufl. 1922. (Tiefeindringende Darstellung in Herders Persönlichkeit und Werk.)

Hamann, Sibyllinische Blätter, her. v. Unger 1905. Auswahl. (Mit Einleitung.)

Unger, Hamanns Sprachtheorie. 1905.

Unger, Hamann, 2. Aufl. 1925.

Sturm und Drang, herausgeg. von Freye, Bong. (Enthält Werke von Hersteinberg, Leisewitz, Lenz, Wagner, Klinger, Maler Müller mit Einleitungen und Anmerkungen.)

3. Jahrgang.

I. Das klassische Zeitalter.

Hettner, Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. (s. 2. Jahrg. V.)

Korff, Geist der Goethezeit. Bisher Bd. 1. 1923. (Ideengeschichtliche Darstellung des Zeitraums v. 1770—1830.)

Cysarz, Erfahrung und Idee 1921. (Geht von den Problemen und Lebensformen von Hamann bis Hegel aus.)

Cassirer, Freiheit und Form 1916. (Darstellung der literarischen und philosophischen Erscheinungen von Leibniz bis Hegel, vor allem die Entstehung der klassischen Ästhetik von Lessing bis W. v. Humboldt.)

Grimm H., Goethe. 9. u. 10. Aufl. 1915. (Als Einführung sehr geeignet.)

*Bielschowsky, Goethe. 42-43. Aufl. 1923. (Weitverbreitete Biographie, ungleich in der Durchdringung des Stoffes besonders im 2. Band, ruht auf den

- Ergebnissen der Goethephilologie, populär erzählend, nicht irgend wie wissenschaftlich grundlegend.)
- Gundolf, Goethe. 11. Aufl. 1922; dazu Gundolf-Heft des Euphorion (14. Ergänzungsheft 1921); epochenmachendes Werk der Literaturgeschichte, stark konstruktiv, setzt umfassende Kenntnis mit dem Gegenstand voraus.)
- Hehn V., Gedanken über Goethe. Neue Ausgabe 1921.
- Goethe-Handbuch, herausgeg. von Zeitler 1916.
- Schauffler Th., Goethes Leben, Leisten, Leiden. (Enthält Selbstzeugnisse Goethes zu seinem Leben und seinen Werken.)
- Vogel, Goethe als Leipziger Student. (Mit zahlreichen Abbildungen.)
- Traumann, Goethe, Der Straßburger Student. 1910. (Mit zahlreichen Abbildungen.)
- Cornius V., Die Empfindsamen in Darmstadt 1910. (Darstellung des Hofes der Landgräfin Karoline und des Freundeskreises Goethes in Darmstadt. Es sind, wie der Untertitel lautet, „Studien über Männer und Frauen aus der Wertherzeit“.)
- Gloel H., Goethes Wehlarer Zeit. 1911. (Schildert besonders die allgemeinen Verhältnisse in Wehlar, deren Widerschein im Werther zu erkennen ist, mit zahlreichen Abbildungen.)
- Noak Jr., Deutsches Leben in Rom. 1700—1900. 1907. (Übersichtliche Darstellung der deutschen Romfahrer, besonders im 18. und 19. Jahrhundert.)
- Goethes Italienische Reise, her. von Kroeber. (Enthält Goethes Skizzen.)
- *Goethes Italienische Reise, her. v. Ziehen. Verl. Ehlermann. (Praktische Schulausgabe.)
- Vogel, Aus Goethes römischen Tagen. 1905. (Darstellung des römischen Aufenthaltes mit zahlreichen Abbildungen, besonders den Stichen von Piranesi.)
- *Ziehen, Kunstgeschichtliches Anschauungsmaterial zu Goethes Italienischer Reise. 1906.
- Maas, Goethe und die Antike. 1912. (Insbesondere die Abschnitte Homer, klassische Walpurgisnacht, Helena, Pindar.)
- *Kühnemann, Schiller. 6. Aufl. 1920. (Stark philosophisch betonte Darstellung, für tieferes Eindringen besonders empfehlenswert.)
- Berger, Schiller. 13.-14. Aufl. 1922. (Biographisch-historische Darstellung, ein Seitenstück zu Bielschowsky.)
- *Bellermann, Schillers Dramen. 5. Aufl. 1919. (Für Unterrichtszwecke recht brauchbar.)
- Nietzsche, Geburt der Tragödie. Vgl. 3. Jahrgang, VI.
- Sophokles, König Ödipus. (Reclam.)
- Schicksalsdrama, herausgeg. von Minor. (Kürschners Nationalalliteratur.)
- Kühn, Weimar. 2. Aufl. 1919. (Behandelt Weimar im 18. und 19. Jahrhundert mit besonderer Betonung der klassischen Zeit mit zahlreichen Abbildungen.)
- *Lienhard, Das klassische Weimar. 3. Aufl. 1918. (Wissenschaft und Bildung.) (Kurze, handliche Einführung.)
- Bode, Der weimarische Musenhof. 1917 (Historisch-biographische Darstellung.)
- *Brandenburg, Friedrich Hölderlin. 1924. (Tiefdringende Darstellung.)
- Lehmann, Hölderlins Lyrik. 1922. (Enthält Analyse und Kritik der einzelnen Gedichte.)
- *Dieter, Die Lyrik Hölderlins 1921.

- *Gundolf, Hölderlins Archipelagus, 2. Aufl. 1916. Auch in Gundolf, Dichter und Helden. 2. Aufl. 1923 enthalten. (Er stellt das Wesen Hölderlins und seines Hellenentums im Rahmen des „Archipelagus“ dar.)
- Humboldt W. v., herausgegeben von Joh. Schubert. (Meiner.) (Enthält Humboldts ausgewählte philosophische Schriften.)
- Spranger, W. v. Humboldt und die Humanitätsidee. 1909.
- *Goethes sämtliche Werke. Jubiläumsausg. bei Cotta. (Mit sorgfältigem Text, Einleitungen und Anmerkungen, vor allem mit umfassendem Registerband.)
- *Schillers sämtliche Werke, Säkularausgabe bei Cotta (mit gleichen Vorzügen wie die Goetheausgabe.)
- Hölderlins Werke in zahlreichen Ausgaben. (Bei Bong. Ausgabe mit Erläuterungen.)

II. Die Romantik.

- Haym, Die romantische Schule. 4. Aufl. 1920. (Das grundlegende Werk über die Frühzeit der Romantik.)
- Walzel, Deutsche Romantik. 2 Bde. Aus Natur und Geisteswelt. (Behandelt die geistigen und geschichtlichen Zusammenhänge, auch die Welt- und Kunstanschauungen der Romantiker.)
- Huch, Die Romantik. 2 Bände. 7. Aufl. 1922. (Behandelt neben der literarischen Seite der Romantik auch andere Erscheinungen des Zeitalters.)
- Mehlis, Die deutsche Romantik 1922. (Faßt den Gegenstand von der philosophischen Seite an, behandelt insbesondere das romantische Kulturbewußtsein und die romantische Philosophie.)
- Strich, Deutsche Klassik und Romantik. 1924. (Neuorientierung der Auffassung, besonders von der Romantik, sucht die inneren Kräfte der romantischen Kultur- und Kunstbewegung bloßzulegen.)
- *Kluchhohn, Die deutsche Romantik. 1924. (Auch hier Darstellung der Romantik als geistiger Gesamtbewegung in gedrängter Form.)
- Bab, Fortinbras. 1914. (Vorträge in journalistischer Form, geistreich, jedoch nicht in allem zuverlässig, aber interessante Darstellung der Wirkung des romantischen Geistes im 19. Jahrhundert im Kampf mit dem Realismus.)
- *Schlegel, Friedrich, Jugendschriften, herausgeg. von Minor. 2 Bde. 1906. (Enthält den Aufsatz über Goethes Meister, die Fragmente und das Gespräch über die Poesie.)
- Schlegel Fr., Ausgewählte Werke, herausgeg. v. Sauer. 1922. (Enthält u. a. Gedichte, Fragmente, Aufsatz über Goethes Meister.)
- Schlegel A. W., Ausgewählte Werke, herausgeg. v. Sauer. 1922. (Enthält u. a. Gedichte, Vorlesungen über das Drama, Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache, Abriß von den europäischen Verhältnissen der deutschen Literatur.)
- Tiedt E., Das Buch über Shakespeare, herausgeg. v. Lüdtke. 1920.
- Novalis, Hymnen an die Nacht. (Reclam.)
- Fridell, Novalis als Philosoph 1904.
- Unger, Herder, Novalis, Kleist 1922.
- Salomon, Das Mittelalter als Ideal der Romantik 1922.
- Haym, Romantische Schule, und Dilthey, Erlebnis und die Dichtung, enthalten Abschnitte über Novalis.
- Tiedt, Blonder Ekbert und Runenberg, her. v. Gladny (Freytag.)
- Busch, Das Element des Dämonischen in E. Tiedts Dichtung 1911.

Benz, Märchendichtung der Romantiker 1908. (Zusammenfassende Darstellung über das Märchen in der romantischen Dichtung, auch über die Beziehungen zum Volksmärchen.)

*von der Leyen, Das Märchen. 1911. (Kurze Zusammenfassung über das Märchen in der Weltliteratur.)

Hofmann E. T. U., Der goldene Topf, herausgeg. von Cerny. 1912. Freytag. (Mit reichhaltiger Einleitung und Erläuterung.)

Harich, E. T. U. Hoffmann. 3. Aufl. 1922. (Große Gesamtdarstellung.)

*Schaufal, E. T. U. Hoffmann. 1922. (Flüssige, geistvolle Darstellung.)

Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts. (Reclam.)

Brandenburg, Eichendorff. 1922. (Umfassende Darstellung des Lebens und der Werke.)

Des Knaben Wunderhorn. (Reclam.)

*Bruinier, Das deutsche Volkslied. 1899. 4. Aufl. 1911. (Aus Natur und Geisteswelt.)

Böckel, Psychologie der Volksdichtung. 1906.

Bücher, Arbeit und Rhythmus. 6. Aufl. 1924.

Das Zeitalter der Romantik, herausgeg. v. Benzmann 1908. (Reichhaltige Anthologie romantischer Lyrik.)

*Romantische Dichtung, her. v. Salomon. (Ehlermann.) Ohne Jahr. (Auswahl aus Poesie und Prosa.)

*Auswahl aus den deutschen Romantikern, herausgeg. von Hoffmann 1915 (Eichendorff).

Uhland, Gedichte. (Reclam.)

Eichendorff, Gedichte. (Reclam.)

Treitschke, Historisch-politische Aufsätze I. (Über Uhland.)

Mendheim, Uhland. (Reclam.)

Mörke, Gedichte. (Reclam.)

Maync, Ed. Mörke. 2. Aufl. 1913. (Grundlegende Biographie.)

v. Sallwürf, Mörke. (Reclam.)

Görres, Einleitung und Nachwort zu den Volksbüchern. Her. v. Koch. Kürschner 146. 1. Teil.

Görres, Die teutschen Volksbücher (Inselbücherei).

Heine, Buch der Lieder, Nachlese (Reclam.)

Wolff, Heinrich Heine. 1922. (Umfangreiche Darstellung.)

Geibel, Ausgewählte Gedichte 1904. (Wird 1925 frei.)

Mendheim, Emanuel Geibel. (Reclam.)

Heyse, Der letzte Centaur. Ohne Jahr. Sammlung: Der Schatzgräber. Callwey.

*Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart. Neue Folge. 1904.

III. Das Drama des 19. Jahrhunderts.

H. v. Kleist, Prinz von Homburg. (Reclam.)

H. v. Kleist, Der zerbrochene Krug. (Reclam.)

Herzog, Heinrich von Kleist. 1914. (Leben und Werk in breiter Darstellung.)

*Gundolf, Kleist 1922. (Tiefgehende Darstellung mit grundsätzlichen Neuwertungen.)

Grillparzer, Das goldene Vließ. (Reclam.)

Grillparzer, Das goldene Vließ. Ausg. von Necker. Ohne Jahr. Hesse. (Mit Einleitung und Anmerkungen.)

- Ehrhard, Franz Grillparzer. 1902. (Umfangreiche Darstellung, grundlegend).
 Zipper, Franz Grillparzer. (Reclam.)
 Hebbel, Herodes und Mariamne. (Reclam.)
 Hebbel, Maria Magdalena. (Reclam.)
 Hebbel, Demetrius. (Reclam.)
 Hebbel, Herodes und Mariamne. Her. v. Deßmann. Ohne Jahr. (Ehlermann.)
 (Mit guter Einleitung.)
 *Hebbelbuch, her. von Loreng. Ohne Jahr. Ehlermann. (Enthält Gedichte und
 Prosa, insbesondere aus der Abhandlung „Mein Wort über das Drama“
 und aus dem Vorwort zur „Maria Magdalena.“)
 Kuh, Friedrich Hebbel. 1877. (Grundlegendes Werk.)
 *Walzel, Friedrich Hebbel und seine Dramen. 2. Aufl. 1919. Aus Natur und
 Geisteswelt. (Knappe, aber durchaus ausreichende Darstellung.)
 Bartels, Chr. Fr. Hebbel. (Reclam). (Tiefes Verständnis, doch neigt Bartels
 zur Überschätzung Hebbels.)
 Scheunert, Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik
 Friedrich Hebbels. 1903.
 Schmitt-Saladin, Hebbels Dramentechnik. 1906.
 Krumen, Die Tragödie Hebbels. 1908. Hebbelforschungen 3. Band. (Tiefen-
 dringende Studie.)
 Ibsen, Ein Volksfeind. (Reclam.)
 Woerner, Henrik Ibsen. 3. Aufl. 1923. (Grundlegendes, umfassendes Werk.)
 Hauptmann, Die Weber. (S. Fischer.)
 Schlenther, Gerhart Hauptmann, Leben und Werke. Neue Ausgabe v. Eloesser.
 1922. (Beruht auf reichem Material.)
 *Sechter, Gerhart Hauptmann. 1922. (Arbeitet Hauptmanns Gesamtgestalt
 und Werk heraus.)
 *Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels. I. (Lessing, Goethe, Schiller, Kleist.)
 10. Aufl. 1904. II. (Shakespeare.) 8. Aufl. 1902. III. (Grillparzer, Hebbel,
 Ludwig, Gutzkow, Laube.) 7. Aufl. 1903. IV. (Ibsen, Wildenbruch, Suder-
 mann, Hauptmann.) 5. Aufl. 1907.
 *Witkowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrh. 4. Aufl. 1913. (Kurzgefaßte
 Übersicht, im einzelnen oft allzu knapp.)
 Kerr, Das neue Drama. 2. Aufl. 1907. (Enthält u. a. Kritiken über Hauptmann,
 Hofmannsthal, Hebbel, Ibsen mit einem Anhang: Technik des realistischen
 Dramas.)
 *Uvonianus, Dramatische Handwerkslehre. 2. Aufl. 1902. (Ist eine Einführung
 in die Technik des Dramas und berücksichtigt im Gegensatz zu Freytag auch
 die neuere Dichtung.)
 Freytag, Technik des Dramas. 13. Aufl. 1922. (Einführung in den Bau des
 deutschen klassischen Dramas; in seiner Grundauffassung heute veraltet, im
 einzelnen aber immer noch bemerkenswert.)

IV. Die Meister der erzählenden Dichtung.

- Jean Paul, Dr. Kagenbergers Badereise. (Reclam.)
 Nerrlich, Jean Paul, Sein Leben und seine Werke. 1889. } (Grundlegende bio-
 Nerrlich, Jean Paul und seine Zeitgenossen. 1876. } graph. Werke.)
 *Volkelt, Die Kunst des Individualisierens in J. Pauls Dichtungen. 1902.
 Keller, Die drei gerechten Kammacher. (Reclam.)

- Keller, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. (Reclam.)
 Ermatinger-Baechtold, *Gottfried Kellers Leben*. 4. u. 5. Aufl. 1920. (Großes, erschöpfendes Werk.)
 *Köster, *Gottfried Keller*. 4. Aufl. 1923. (Kurz gefaßte, für das Wichtigste ausreichende Darstellung.)
 Raabe, *Hungerpastor*. 20. Aufl. 1903.
 *Spiero, Raabe. 1924. (Erschöpfende Darstellung.)
 Über Humor und Komik:
 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* in den älteren Jean Paul-Ausgaben.
 Bergson, *Das Lachen* übers. von Frankenberger und Fränzel. 4.—6. Tausend. 1921.
 *Höfding, *Humor als Lebensgefühl* übers. von Goebel. 1918.

V. Volk, Heimat und Landschaft; Gesellschaft.

- Ermatinger, *Die deutsche Lyrik*. 1921. (Enthält Ausführungen über Lenau und Eiliencron.)
 Lenau, *Gedichte*. (Reclam.)
 Eiliencron, *Ausgewählte Gedichte*. 50. Aufl. 1912.
 Maync, *Detlev von Eiliencron* 1920.
 Reuter, *Ut mine Stromtid*. (Reclam.)
 Reuter, *Ut mine Stromtid*, herausgeg. von Vezin (Aischendorf).
 Gaedert, *Fritz Reuter*. (Reclam.)
 Gotthelf, *Uli der Knecht*. (Reclam.)
 Gotthelf, *Elfi die seltsame Magd*. Schulausgabe von Laßke. 2. Aufl. 1923.
 Freytag. (Mit Einleitung.)
 *Bartels, *Jeremias Gotthelfs Leben und Schaffen*. 1908.
 Ludwig, *Die Heitererei*. (Reclam.)
 Müller-Ems, *Otto Ludwigs Erzählungskunst*. Ohne Jahr.
 Stifter, *Condor, Das Heidedorf*. Paetel. 1924.
 Hein, *Adalbert Stifter*. (Reclam.)
 *Bertram, *Studien zu Stifters Novellentechnik*. 1907.
 Storm, *Der Schimmelreiter*. (Reclam.)
 Storm, *Der Schimmelreiter* (Aischendorf).
 *Reiz, *Die Landschaft in Th. Storms Novellen*. 1913.
 Rosegger, *Schriften des Waldschulmeisters*. 28. Aufl. 1912.
 *Schlosser, *Rosegger*. (Reclam.)
 Freytag, *Soll und Haben*. 64. Aufl. 1906.
 Fontane, *Frau Jenny Treibel*. Billige Ausgabe in Fischers Bibliothek zeitgenössischer Romane.
 Wandrey, Fontane. 1919. (Umfassende Darstellung.)
 Mann Th., *Die Buddenbrooks*. 54. Aufl. 1911.
 *Helbling, *Die Gestalt des Künstlers in der neueren Dichtung*. 1922. (Studie über Thomas Mann.)
 *Mielke, *Der deutsche Roman*. 4. Aufl. 1912. (Orientiert über die wichtigsten Erscheinungen seit der Romantik, geht aber im einzelnen nicht in die Tiefe.)
 Lucks, *Die Theorie des Romans*. 1920. (Ein philosophischer Versuch über Epos und Roman.)

VI. Nietzsche und seine Wirkung; die Gegenwart.

- Nietzsche, Zarathustra; Die Geburt der Tragödie; Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. Gesamtausgabe bei Kröner. 1917. 1. Abt. Bd. 1 und 6. Nietzsche, Gedichte (Inselbücherei).
 Messer, Erläuterungen zu Nietzsches Zarathustra. 1922.
 *Riehl, Nietzsche. 7. Aufl. 1920. (Kurze, ausreichende Einführung.)
 Köhler, Nietzsche 1921. Aus Natur und Geisteswelt. (Ähnlich, wie Riehl, jedoch populärer.)
 Bertram, Nietzsche. 5. Aufl. 1921. (Tiefe, aber ohne genauere Vorkenntnisse leicht irreführende Darstellung der Gesamtgestalt Nietzsches.)
 Joël, Nietzsche und die Romantik. 1905. (Führt in den Kern von Nietzsches Wesen und Werden ein.)
 Dehmel, Hundert ausgewählte Gedichte. 1909.
 *Pamperrien, Das Problem menschlicher Gemeinschaft in Richard Dehmels Werk. 1924.
 George, Jahr der Seele. 10. Aufl. 1921.
 George, Die Bücher der Hirten und Preisgedichte usw. 5. Aufl. 1918.
 George, Der siebente Ring. 4. Aufl. 1919.
 Blätter für die Kunst. Auslese aus den Jahren 1892—1909. 3 Bde. 1899 bis 1909. (Enthalten u. a. die programmatischen Einleitungen und Merksprüche.)
 *Gundolf, George 1920. (Das grundlegende Werk, wegen seiner bedingungslosen Hingabe aber mehr ein Bekenntnis des Verfassers und als solches zu werten.)
 Biese, Poesie des Krieges. 2. Aufl. 1916.
 Biese, Poesie des Krieges. Neue Folge. 1915. (Mit Einleitung.)
 George, Drei Gesänge. 1921.
 *Edschmid, Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. 3. Aufl. 1919. (Die bezeichnendste Programmschrift.)
 Die Erhebung, Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung. Ohne Jahr. 1. Bd. (Mit zahlreichen Abhandlungen und Dichtungen.)
 *Diebold, Anarchie im Drama. 1921. (Erschöpfende, gelegentlich konstruktive Darstellung des neuesten Dramas, vor allem von Wedekind, Sternheim, Strindberg, Kaiser, v. Unruh.)
 von Unruh, Ein Geschlecht. 7. bis 8. Tausend. 1918.
 von Unruh, Opfergang. 1919.
 Kaiser, Die Koralie. 1917.
 Kaiser, Gas. 1918.
 Bartels, Deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Jüngsten. 1921. (Behandelt das 20. Jahrhundert; umfassendes Verzeichnis von Dichtern und Werken, in der Darstellung verschiedentlich beeinflusst von politischen Gesichtspunkten.)
 Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit. 15. Aufl. 1921. (Reichhaltige Zusammenfassung von Naturalismus bis Expressionismus ausschließlich; ästhetisch vielfach zu farblos.)
 Walzel, Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod. 1919. (Umfassend angelegte Darstellung, nicht selten gewagte Konstruktionen und Urteile, doch auch mit überraschenden Aufhellungen einzelner Erscheinungen.)
 *von der Leyen, Deutsche Dichtung in neuerer Zeit. 1922. (Umfassende Darstellung der jüngsten Literatur mit wissenschaftlichem Ernst.)

- Naumann, Die deutsche Dichtung der Gegenwart. 1923. (In den einzelnen Teilen sehr verschieden und auch unsicher im Urteil.)
- *Witkop, Deutsche Dichtung der Gegenwart. 1924. (Knappe, im einzelnen oft tiefeindringende Darstellung.)

VII. Goethes Faust.

- *Goethe, Faust, Jubiläumsausgabe bei Cotta. Bd. 13 u. 14, her. von E. Schmidt. (Enthält auch Urfaust, Einleitungen und reichliche Anmerkungen.)
- Goethe, Faust. Ausgaben von Witkowski. 5. Aufl. 1919. (Sehr reichhaltige Einleitungen und Erläuterungen.)
- Vischer Jr. Th., Faust, Der Tragödie dritter Teil. 6. Aufl. 1907. (Parodie.)
- *Traumann, Goethes Faust. 2. Aufl. 1920.
- Storck, Goethes Faust und die bildende Kunst. 1914. Mit 57 Bildern. (Zeigt die Beziehungen der Faustdichtung zur bildenden Kunst.)
- Goethes Philosophie, herausgeg. v. Heynacher. 2. Aufl. 1922. (Zusammenstellung aus Goethes Gesamtwerk mit größerer Einleitung.)

Didaktische Literatur und Verwandtes.

- *Biedermann, Deutsche Privatlektüre. 1921.
- *Biese, Wie unterrichtet man Deutsch? 2. Aufl. 1923.
- *Cauer, Von deutscher Sprachherziehung. 2. Aufl. 1919.
- *Deckelmann, Die Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschen Unterricht. 4. u. 5. Aufl. 1921.
- *Deckelmann, Deutsche Privatlektüre. 2. Aufl. 1920.
- *Deckelmann, Eigentätigkeit und Gemeinschaftsarbeit im deutschen Unterricht. 1922.
- *Greyerz, Der Deutschunterricht als Weg zur nationalen Erziehung. 1914.
- *Havenstein, Die Dichtung in der Schule 1925. (Handbuch der Deutschkunde, Diesterweg.)
- *Hofftaetter, Deutschkunde 1917.
- *Kenschau, Deutschkunde. 1917.
- *Ludwig, Die dramatische Dichtung. 1923.
- *Panzer, Deutschkunde als Mittelpunkt deutscher Erziehung. 1922.
- *Peper, Die lyrische Dichtung. 2. Aufl. 1916.
- *Schmidt, A. M., Einführung in die Ästhetik der deutschen Dichtung. 1908.
- *Sprengel, Die neuere deutsche Dichtung in der Schule. 1911.
- *Weber, Die epische Dichtung I. 3. Aufl. 1921.

Die Lektüre des Schülers.

Die im Plan des Lehrgangs in eckigen Klammern stehenden Stücke sind nicht berücksichtigt, desgleichen die Einzelreferate. Da die Preise noch schwanken, sind kleine Abweichungen möglich.

I. Jahrgang.

Nibelungenlied her. v. Solther. (Götschen.)	M. 1,25
Altdeutsche Texte. (Verlag Gutsch.)	" 0,25
Waltharilied, her. v. Althof. (Götschen.)	" 1,20
Hartmann v. Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried v. Strassburg, her. v. Marold. (Götschen.)	" 1,25
Aus Minnefang und Spruchdichtung, her. von Kniebe. (Diesterweg.) ¹⁾	" 1,—
Wagner, Meistersinger von Nürnberg. Her. v. Cerny. (Freitag.)	" 1,20
Dante, Göttliche Komödie. (Mschendorff.)	" 1,—
M. 7,15	

II. Jahrgang.

Shakespeare, Kaufmann von Venedig. (Reclam.)	M. 0,30
Meyer, Hochzeit des Mönches. Taschenausgabe. (Haessel.)	" 1,80
Deutsche Literaturdenkmäler des 16. Jahrh., her. v. Berlitz. (Götschen.)	" 1,25
Hans Sachs, Auswahl von Jernial (Velhagen und Klasing)	" 1,20
Das deutsche Volkslied. Auswahl, her. v. Matthias. (Velhagen & Klasing.)	" 1,20
Opitz, Buch von der deutschen Poeterei, her. v. Braune. (Niemeyer.)	" 0,60
Grimmelshausen, Simplicius Simplicissimus, her. von Bobertag. (Götschen.)	" 1,25
Wieland, Oberon. (Reclam.)	" 0,40
Shakespeare, Hamlet. (Reclam.)	" 0,40
Shakespeare, König Lear. (Reclam.)	" 0,40
Herderbuch, her. v. Beber. (Ehlmann.)	" 0,95
M. 9,75	

III. Jahrgang.

Hoffmann E. T. A., Der goldene Topf. Her. v. Cerny. (Freitag.)	M. 0,60
Romantische Dichtung, her. v. Salomon. (Ehlmann.)	" 1,20
Heyse, Der letzte Centaur, her. v. Dürerbund. (Der Schatzgräber, Callwey.)	" 0,25
Kleist, Prinz von Homburg. (Reclam.)	" 0,40
Kleist, Der zerbrochene Krug. (Reclam.)	" 0,40
Grillparzer, Medea. (Reclam.)	" 0,40
Hebbel, Herodes und Mariamne. (Reclam.)	" 0,40
Hebbelbuch, her. v. Lorentz. (Ehlmann.)	" 1,20
Ibsen, Ein Volksfeind. (Reclam.)	" 0,40
Hauptmann, Die Weber	" 3,50
Jean Paul, Dr. Katzenbergers Badereise. (Reclam.)	" 0,80
Gottschell, Elsi, die seltsame Magd, her. von Laßke. (Freitag.)	" 1,—
Stifter, Der Condor, Das Heidedorf. (Paetel.)	" 1,65
Storm, Schimmelreiter. (Mschendorff.)	" 0,30
Fontane, Frau Jenny Treibel. (Fischers Bibliothek.) ²⁾	" 1,—
M. 13,50	

¹⁾ Oder Walther von der Vogelweide, her. von Günther (Götschen). M. 1,25.

²⁾ In dieser billigen Ausgabe 3. St. vergriffen. In billiger Ausgabe sind zu haben: Die Poggenpuhls (M. 1,50), Cecile (M. 1,50), Stine (M. 0,80) (S. Fischer.)

Die Mehrzahl der außerhalb dieser Texte liegenden lyrischen Gedichte sind in den Gedichtsammlungen für Schulzwecke zu finden, z. B. v. Sallwürf, Gedichtsammlung und Kneip, Der Gefährte (Diesterweg), die besonders die Gegenwartsdichtung in guter Auswahl bieten.

Die noch fehlenden können ohne große Mühe durch Vervielfältigung in den von den Gesetzen gebotenen Grenzen beschafft werden.

Lessings, Goethes, Schillers Werke in brauchbarer Auswahl werden vorausgesetzt. Der Schüler, der sie nicht besitzt, wird immer Wege finden, sie sich leihweise zu beschaffen.

★

★

★

Anhang.

Sprachen in Europa.

A. iberisch = baskisch:

die Iberer in Spanien und im Norden der Pyrenäen; ihre Nachkommen sind die Basken (Vaskonen, Gasconne);

B. finnisch=türkisch (ural=altaisch):

1. finnisch=ugrisch (lappisch, finnisch, estnisch, magyarisch),

2. türkisch=tatarisch (osmanisch);

C. indogermanisch (indokeltisch)¹⁾:

1. keltisch in Britannien, Gallien und Spanien (Keltiberen), heute gälisch=irisch und bretonisch=wallisisch,

2. italisch; zum Italischen gehört das Lateinische, auf das die romanischen Sprachen zurückgehen,

3. illyrisch, heute albanisch,

4. griechisch,

5. germanisch,

6. baltisch,

7. slawisch

(Der größte Teil Europas von Romanen und Slawen bewohnt.)

Die romanischen Sprachen (C.2).

1. französisch (wallonisch),

2. provenzalisch (Troubadours),

3. spanisch,

4. portugiesisch,

5. italienisch,

6. romanisch im engeren Sinne (ladinisch oder rätoromanisch in der Schweiz und in Tirol und furlanisch in Friaul),

7. rumänisch.

Die germanischen Sprachen (C.5).

1. nordgermanisch (altnordisch): norwegisch, isländisch, dänisch, schwedisch,

¹⁾ Indogermanische Sprachen in Asien: hethitisch (Flexion und Teile des Wortschatzes indogermanisch), armenisch, iranisch (medisch und persisch), indisch am Indus und Ganges (Sanskrit, Zigeuner).

2. ostgermanisch: burgundisch, vandalisch, gotisch (heute ausgestorben),
3. westgermanisch: angelsächsisch (englisch), friesisch, deutsch.

Die deutsche Sprache.

1. niederdeutsch (niedersächsisch=plattdeutsch, niederfränkisch), auf das Niederfränkische geht auch das Holländische und das Flämische zurück,
2. mitteldeutsch (fränkisch, thüringisch, oberländisch, schlesisch),
3. oberdeutsch (schwäbisch=alemannisch, bayerisch=österreichisch).
mitteldeutsch + oberdeutsch=hochdeutsch.

Die baltischen Sprachen (C. 6).

1. lettisch,
2. litauisch,
3. preussisch (seit dem 17. Jahrhundert tot).

Die slawischen Sprachen (C. 7).

1. ostslawisch (russisch),
2. westslawisch (polnisch, tschechisch, slowakisch, wendisch),
3. südslawisch (bulgarisch, serbo-kroatisch, slowenisch)

Verslehre.

Es wäre verfehlt, bei jeder Dichtung im Unterricht metrische Erörterungen zu pflegen; deshalb sind in der folgenden Übersicht nur diejenigen Erscheinungen zusammengestellt, die von grundsätzlicher und geschichtlicher Bedeutung waren. Deren Kenntnis ist für das Gesamtverständnis der deutschen Dichtung notwendig. Besonders ist die Auseinandersetzung des deutschen Verses mit dem fremden von wesentlicher Bedeutung und dabei der grundsätzliche Unterschied zwischen antiker, romanischer und deutscher Prosodie. Der deutsche Hexameter etwa Hölderlins ist trotz äußerlich ähnlichen Baues vom antiken grundsätzlich verschieden.

Der deutsche Vers ist akzentuierend und beruht auf dem freien Wechsel von Hebung (betonter Silbe) und Senkung (unbetonten Silben, die in unbestimmter Zahl stehen oder auch ganz fehlen können). Im Gegensatz zu anderen Sprachen muß Versen und Wortgruppen zusammenfallen. Der antike Vers ist quantitierend, d. h. er wechselt zwischen langen und kurzen Silben; der Vers ist durch

den Wortton nicht gebunden. Der französische Vers beruht auf Silbenzählung (vgl. Alexandriner). Regelmäßige Abwechslung von Hebung und Senkung, wie sie Opitz forderte, und wie sie sich besonders im klassischen Drama durchsetzte, ist von Haus aus dem deutschen Vers nicht eigentümlich.

Die fremden Versformen.

1. Der Hexameter.

Goethe, Hermann und Dorothea, V. 1.

Hab ich den Markt und die Straßen doch nie so einsam gesehen!

$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{10}$ $\frac{1}{11}$ $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{13}$ $\frac{1}{14}$ $\frac{1}{15}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{17}$ $\frac{1}{18}$ $\frac{1}{19}$ $\frac{1}{20}$ $\frac{1}{21}$ $\frac{1}{22}$ $\frac{1}{23}$ $\frac{1}{24}$ $\frac{1}{25}$ $\frac{1}{26}$ $\frac{1}{27}$ $\frac{1}{28}$ $\frac{1}{29}$ $\frac{1}{30}$ $\frac{1}{31}$ $\frac{1}{32}$ $\frac{1}{33}$ $\frac{1}{34}$ $\frac{1}{35}$ $\frac{1}{36}$ $\frac{1}{37}$ $\frac{1}{38}$ $\frac{1}{39}$ $\frac{1}{40}$ $\frac{1}{41}$ $\frac{1}{42}$ $\frac{1}{43}$ $\frac{1}{44}$ $\frac{1}{45}$ $\frac{1}{46}$ $\frac{1}{47}$ $\frac{1}{48}$ $\frac{1}{49}$ $\frac{1}{50}$ $\frac{1}{51}$ $\frac{1}{52}$ $\frac{1}{53}$ $\frac{1}{54}$ $\frac{1}{55}$ $\frac{1}{56}$ $\frac{1}{57}$ $\frac{1}{58}$ $\frac{1}{59}$ $\frac{1}{60}$ $\frac{1}{61}$ $\frac{1}{62}$ $\frac{1}{63}$ $\frac{1}{64}$ $\frac{1}{65}$ $\frac{1}{66}$ $\frac{1}{67}$ $\frac{1}{68}$ $\frac{1}{69}$ $\frac{1}{70}$ $\frac{1}{71}$ $\frac{1}{72}$ $\frac{1}{73}$ $\frac{1}{74}$ $\frac{1}{75}$ $\frac{1}{76}$ $\frac{1}{77}$ $\frac{1}{78}$ $\frac{1}{79}$ $\frac{1}{80}$ $\frac{1}{81}$ $\frac{1}{82}$ $\frac{1}{83}$ $\frac{1}{84}$ $\frac{1}{85}$ $\frac{1}{86}$ $\frac{1}{87}$ $\frac{1}{88}$ $\frac{1}{89}$ $\frac{1}{90}$ $\frac{1}{91}$ $\frac{1}{92}$ $\frac{1}{93}$ $\frac{1}{94}$ $\frac{1}{95}$ $\frac{1}{96}$ $\frac{1}{97}$ $\frac{1}{98}$ $\frac{1}{99}$ $\frac{1}{100}$

Der Hexameter ist der Vers des antiken Epos; in Deutschland fand er im 16. und 17. Jahrhundert Aufnahme, von Opitz zwar abgelehnt, da nach seiner Ansicht der Daktylus der deutschen Sprache fremd war. Klopstock (Messias) und Goethe (z. B. Hermann und Dorothea) haben ihn angewandt. Besonders vollendet erscheint er bei Hölderlin (Archipelagus). Auch Hebbel (Mutter und Kind) verwendet ihn, im übrigen hat er seine Bedeutung im 19. Jahrhundert verloren.

2. Der iambische Trimeter (Senar).

Goethe, Faust, II, 3. Akt.

Bewundert viel und viel gescholten, Helena,

[illegible]

Der iambische Trimeter ist der Dialogvers der griechischen Tragödie, in Deutschland ist seine Verwendung seltener. Goethe gebraucht ihn im Helenaakt des Faust II, Schiller in der Jungfrau von Orleans (Akt II, Szene 6—8) und in der Braut von Messina (Akt IV, 8), in neuerer Zeit Spitteler (Olympischer Frühling).

3. Der Alexandriner.

Goethe, Faust, II, 4. Akt, V. 11039.

Das Land ist noch nicht da, im Meere liegt es breit.

$$\times \quad \overset{\cdot}{\times} \quad \times \quad \overset{\cdot}{\times} \quad \times \quad \overset{\cdot}{\times} \parallel \times \quad \overset{\cdot}{\times} \quad \times \quad \overset{\cdot}{\times} \quad \times \quad \overset{\cdot}{\times} (\infty)$$

Der Alexandriner hat seinen Namen vom mittelalterlichen französischen Alexanderepos. Er ist vor allem der Vers des klassischen französischen Dramas (Corneille, Racine, Molière). Durch Opitz bekam er in Deutschland vorherrschende Bedeutung, die bis etwa

1750 anhielt. Der Vers beruht auf dem Prinzip der Silbenzählung (bei männlichem Reim 12, bei weiblichem 13 Silben). Wie im iambischen Trimeter sind es sechs iambische Versfüße, aber mit dem Unterschied, daß im Alexandriner der Vers durch eine feststehende Cäsur in der Mitte in zwei gleiche Teile zerfällt. Dadurch bekommt der Vers einen leiernden Charakter, der ihn seit der Abkehr vom französischen Klassizismus im 18. Jahrhundert lächerlich gemacht hat, so daß er später meist nur zu komischen Zwecken Verwendung fand. Im allgemeinen wird der Alexandriner paarweise gereimt, abwechselnd männlich und weiblich. Goethe verwendete ihn in der Laune des Verliebten, auch im Faust. Eine Erneuerung versuchte Freiligrath durch freiere Behandlung des Reims, des Metrums und der Zahl der Versfüße (vgl. sein Gedicht: Der Alexandriner). Auch in der französischen Dichtung des 19. Jahrhunderts wurde der Alexandriner freier behandelt (Viktor Hugo)¹⁾.

4. Der fünffüßige Jambus (Blankvers).

Goethe, Iphigenie, I, 2.

Bedenke, was du tust und was dir nützt.

× × × × × × × × × (×)

Der Blankvers²⁾, aus fünf Jamben bestehend, ist der Vers Shakespeares und kam mit dem englischen Drama nach Deutschland, wo er im Drama nach und nach den Alexandriner verdrängte. Durch Lessings Nathan (1779) war der Blankvers herrschend geworden; alle großen Versdramen Goethes und Schillers verwenden ihn (ausgenommen Wallensteins Lager und große Teile des Faust). Auch im 19. Jahrhundert hat er im Versdrama die Alleinherrschaft. Der Blankvers ist im Drama nicht gereimt, nur an besonderen Stellen, z. B. am Szenenschluß tritt gelegentlich der Reim ein. Dagegen erscheint er in den lyrischen Dichtungen gereimt (z. B. Goethe, Ilmenau; Schiller, Teilung der Erde).

5. Die freien Rhythmen.

Die freien Rhythmen sind entstanden im Gegensatz zu der von Opitz geforderten, als eintönig empfundenen Regelmäßig-

¹⁾ Zur Charakterisierung des Alexandriners, vgl. Schiller an Goethe, 15. Oktober 1799.

²⁾ Der fünffüßige Jambus ist wie der Alexandriner französischen Ursprungs, erfuhr aber in England wesentliche Umbildung durch den Verlust der ursprünglich festen Cäsur und des Endreims.

feit und dem leiernden Reimspiel des Alexandriners. Sie nähern sich dem altdeutschen Vers, den sie aber infolge Fehlens jedes Reimes an freier Gestaltung noch übertreffen. Auch wechselt die Zahl der Hebungen. Eingeführt wurden sie durch Klopstock (z. B. Frühlingsfeier); Goethe benutzte sie unter Anlehnung an Pindar (z. B. Prometheus, Wanderers Sturmlied, Ganymed), ebenso Hölderlin (z. B. Hyperions Schicksalslied) und Heine (Nordseebilder). Auch die moderne Lyrik hat von den freien Rhythmen Gebrauch gemacht.

Der deutsche Vers und Reim.

1. Der Stabreim und der Vers des Hildebrandsliedes.

Hildebrandslied, V. 20 ff.

her furlæ̃t in lānte	lúttila sitten
prút in būre	bárn unváhsan
árbeo láosa	he raet ôstar hīna
sīd Dêtrihhe	dárba gistúontun
fáteres mīnes	dat was so friuntlaos mán.

Der Vers des Hildebrandslieds besteht aus zwei Hälften mit je zwei Haupthebungen — (daneben gibt es noch schwächer betonte Nebenhebungen) — auf den dem Sinne nach wichtigsten Worten. Das erste hauptbetonte Wort der zweiten Hälfte muß den gleichen Anlaut wie das dem Sinne nach wichtigste der beiden oder beide hauptbetonten Worte der ersten Vershälfte haben. Gleiche Konsonanten und alle Vokale und Diphthonge untereinander gelten als gleicher Anlaut. Diese regelmäßige Verbindung der beiden Vershälften durch gleich anlautende hauptbetonte Wörter nennt man Stabreim.

Auch im lateinischen Waltharilied bricht der Stabreim gelegentlich durch, freilich ohne Rücksicht auf die Betonung, z. B. V. 719.

fecit cognatum pariter fluitare cruorem.

Im 19. Jahrhundert ist mit der Wiedererweckung des deutschen Altertums und der altdeutschen Dichtung auch der Stabreim er-

neuert worden, besonders von Richard Wagner (Ring des Nibelungen).

Wagner, Walküre, 1. Akt.

<u>Winter</u> <u>stürme</u>	<u>wichen</u> dem <u>Wonnemond</u>
In mildem <u>Lichte</u>	<u>leuchtet</u> der <u>Lenz</u>
Auf lauen <u>Lüften</u>	<u>sind</u> und <u>lieblich</u>
<u>Wunder</u> <u>webend</u>	<u>er</u> <u>sich</u> <u>wiegt</u> .

2. Der Endreim.

Otfrids Evangelienbuch, V. 2.

er ostarrichi rihtit al so Frankono kuning scal.

Der Endreim, in der neuhochdeutschen Dichtung die herrschende Reimform, ist fremden Ursprungs. Der erste Schriftsteller, der den Endreim aufweist, ist Otfrid von Weissenburg, der ihn der lateinischen Dichtung des Mittelalters entnahm. So finden wir ihn im sogenannten Leoninischen Hexameter (nach einem Dichter Leo im 12. Jahrhundert genannt, aber früher schon vorhanden), der schon im Waltharilied gelegentlich vorkommt.

V. 237. Quid lingua simulas, quod ab imo pectore dampnas?

Zunächst war der reine Reim nicht restlos durchgeführt; wir haben da die Zwischenstufe der Assonanz, d. h. Gleichklang der Vokale ohne den der Konsonanten.

Otfrid V. 3. ubar Francono lant so gengit eîln sin Gewalt.

Kürenberg: ich zôch mir einen valken mære danne ein jâr
dô ich in gezamete als ich in wolte han.

Erst die höfische Dichtung des Mittelalters hat den reinen Reim als eine wesentliche Bedingung gefordert.

3. Der Knittelvers.

Hans Sachs, St. Peter mit den Landsknechten im Himmel.

Neun armer Landsknecht zogen aus
und garteten von Haus zu Haus.

×	×	×	×	×	×	×	(×)
×	×	×	×	×	×	×	(×)

Der Knittelvers ist der Vers des 16. Jahrhunderts und geht auf die mittelhochdeutschen Reimpaare zurück. Durch Hans Sachs ist er uns besonders vertraut. Nachdem er durch Opitz zugunsten des Alexandriners u. a. verdrängt war, hat ihn Goethe im Anschluß an seine Verehrung des Hans Sachs wieder erweckt (Das Hufeisen, Hans Sachsens poetische Sendung, Fausts erster Monolog). Ihm folgte Schiller (Wallensteins Lager). Der Vers beruht auf einer feststehenden Silbenzahl von acht Silben (bei weiblichem Reim neun) und reimt paarweise. Bei der rohen auf den Wortakzent oft keine Rücksicht nehmenden Reimerei des 16. Jahrhunderts hat der Knittelvers nicht selten einen holperigen Charakter. Goethe hat ihn bei seiner Erneuerung veredelt, indem er nur die vier Hebungen festhielt; aber in der Zahl der Senkungen, ähnlich wie der altgermanische Vers, frei schaltete.

Antike Strophenformen.

1. Das Distichon.

Schiller, Das Distichon.

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule;
Im Pentameter drauf, fällt sie melodisch herab.

$\begin{array}{cccccccccccccccc} \text{—} & (\text{—}) & \text{—} & \text{—} & \text{—} & (\text{—}) & \text{—} & (\text{—}) & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ \text{—} & (\text{—}) & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{||} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \end{array}$

Das Distichon (Zweizeiler) besteht aus einem daktylischen Hexameter und einem Pentameter. Der Name Pentameter (5) ist irreführend und entstammt der alexandrinischen Zählweise. Er hat wie der Hexameter sechs Füße¹⁾. Das Distichon wurde von Goethe und Schiller vor allem in den Xenien angewandt, entsprechend seinem epigrammatischen Charakter in der Antike. Schillers Spaziergang ist auch in Distichen geschrieben, nach dem Vorbild der antiken Elegie. Im Xenienkampf hat F. Ch. Fulda, Goethes und Schillers Xenien in seinen „Crogalien zur Verdauung der Xenien“ 1797 parodiert und verhöhnt:

¹⁾ Während die Cäsur im Hexameter wechseln kann, liegt sie beim Pentameter in der Mitte des Verses fest.

Die neumodischen Distichen.

In Weimar und in Jena macht man Hexameter wie der

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

Aber die Pentameter sind doch noch excellenter.

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

Zugleich zeigt er die Reibungen zwischen griechischem und deutschem Versempfinden, die entstehen können, wenn das auf dem Wechsel von Hebung und Senkung beruhende deutsche Versgefüge in die griechischen Regeln vom Wechsel zwischen Längen und Kürzen eingespannt wird ohne Rücksicht auf den deutschen Wortton.

2. Lyrische Strophen.

a) Die alkäische Strophe.

Hölderlin, An die Parzen.

Nur einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!
Und einen Herbst zu reifem Gesange mir,
Daß williger mein Herz, vom süßen
Spiele gesättiget, dann mir sterbe.

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —
— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —
— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —
— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

b) Die sapphische Strophe.

Wilbrandt, Meister von Palmyra (5. Akt).

Also will's der ewige Zeus: Du mußt nun
Niedersteigen unter die blüh'nde Erde,
Mußt die dunkle Persephoneia küssen,
Schöner Adonis!

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —
— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —
— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —
— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

(Die letzte Verszeile ist der sogenannte versus Adonius ὁ τὸν Ἀδωνιν.)

Die griechischen lyrischen Strophen sind vor allem im 18. Jahrhundert durch Klopstock und seine Anhänger in die deutsche Literatur eingeführt worden. Auch noch im 19. Jahrhundert sind sie gelegentlich angewandt worden, so z. B. von Hölderlin, Platen, Lenau.

Italienische Strophenformen.

1. Das Sonett.

A. W. v. Schlegel, Das Sonett.

Zwei Reime ¹⁾ heiß' ich viermal kehren wieder	a
Und stelle sie geteilt in gleiche Reihen,	b
Daß hier und dort zwei, eingefaßt von zweien,	b
Im Doppelchore schweben auf und nieder.	a

Dann schlingt des Gleichlauts Kette durch zwei Glieder	a
Sich freier wechselnd, jegliches von dreien.	b
In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen	b
Die zartesten und stolzesten der Lieder.	a

Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen,	c	} Variabel
Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket	d	
Und Eigensinn die künstlichen Gesetze.	e	
Doch wem in mir geheimer Zauber winket,	d	
Dem leih' ich Hoheit, füll' in engen Grenzen	c	
Und reines Ebenmaß der Gegensätze.	e	

Das Sonett hat seine vollkommene Ausprägung durch *Petrarca* erhalten; in seinem Bau geht es auf den Minnesang zurück. Die beiden Quartinen (Vierzeiler) entsprechen den beiden Stollen, die beiden Terzinen (Dreizeiler) zusammen dem Abgesang. Durch *Petrarca* wurde das Sonett für Jahrhunderte die vorherrschende lyrische Form: vgl. *Michelangelo*, *Shakespeare*, die deutschen Lyriker des 17. Jahrhunderts. Die deutsche Dichtung übernahm dabei als Vers meist den Alexandriner. Bürger erneuerte das Sonett, Goethe und besonders die Romantiker folgten; deren allzu reichliche Produktion auf diesem Gebiet *Heine*¹⁾ zu der Bemerkung veranlaßte: „Die Sonettenwut grassiert so in Deutschland, daß man eine Sonettensteuer einrichten sollte.“ Auch in der gegenwärtigen Dichtung wird das Sonett gepflegt, z. B. von *Herbert Eulenberg* (Deutsche Sonette).

¹⁾ Die Reime waren ursprünglich alle weiblich, später wurden auch männliche Reime angewandt.

¹⁾ *Heine*, Gedanken und Einfälle.

2. Die Stanze (Ottaverime).

Goethe, Zueignung.

Der Morgen kam; es scheuchten seine Tritte	a
Den leisen Schlaf, der mich gelind umfing,	b
Daß ich, erwacht, aus meiner stillen Hütte	a
Den Berg hinauf mit frischer Seele ging;	b
Ich freute mich bei einem jeden Schritte	a
Der neuen Blume, die voll Tropfen hing:	b
Der junge Tag erhob sich mit Entzücken,	c
Und alles war erquickt, mich zu erquicken.	c

Die Stanze ist die Form des romantischen Epos der italienischen Renaissance. In Deutschland hat sie Wieland in freier Weise im Oberon angewandt, strenger Goethe in einigen Gedichten (z. B. Zueignung, Urworte, Epilog zu Schillers Glocke).

3. Die Terzine.

Dante, Göttliche Komödie, 3. Gesang, übersf. v. Gildemeister.

Ich führe zu der Stadt voll Schmerz und Grausen,	a
Ich führe zu dem wandellosten Leid,	b
Ich führe hin, wo die Verlorenen hausen.	a

Ihn, der mich schuf, bewog Gerechtigkeit.	b
Mich gründete die Macht des Unsichtbaren,	c
Die erste Lieb und die Allwissenheit.	b

Geschöpfe gibt es nicht, die vor mir waren	c
Als ewige, die selbst ich ewig bin.	d
Laßt, die ihr eingeht, alle Hoffnung fahren. —	c

.....

Die Tränenflur erhob ein Windessausen	x
Und scharlachrotes Licht fuhr über's Feld;	y
Da schwanden mir die Sinn', und bei dem Brausen	x

Fiel ich wie einer, den der Schlaf befällt.	y
---	---

Die Terzine ist die Strophenform der Göttlichen Komödie. Der Reim der einzelnen Terzinen greift kettenartig ineinander. Am Schlusse eines Gedichtes in Terzinen (bei Dante am Schluß

eines Gesanges) steht eine selbständige Abschlusßzeile. Die Terzine bildete in Deutschland z. B. Chamisso nach (Salas y Gomez), in neuester Zeit H. v. Hofmannsthal (Terzinen über die Vergänglichkeit).

Die deutschen Strophenformen.

Die Nibelungenstrophe.

Vers 1—4.

Uns ist in alten mæren	wunders vil geseit
von hêleden lôbebaeren,	von grôzer ârebeit,
von frôuden hôchgezîten,	von weinen ûnd von klâgen,
von küener rêcken strîten	muget ir nu wunder hoeren sagen.

Mit der Ausbildung des Endreims war auch die der Strophen gegeben; die wichtigste in der epischen Dichtung ist die Nibelungenstrophe. Sie besteht aus vier Langzeilen, deren jede in zwei Kurzzeilen oder Halbverse zerfällt. Jeweils der erste Halbvers einer Langzeile hat vier Hebungen (davon ist die Hebung auf der letzten Silbe schwächer betont); die zweiten Halbverse der drei ersten Langzeilen haben je drei Hebungen, der zweite Halbvers der vierten Halbzeile vier Hebungen. Die zweiten Halbverse reimen paarweise, gelegentlich auch die ersten (sogenannter Cäsurreim)¹⁾. Von der Nibelungenstrophe abgeleitet ist die Gudrunstrophe und der „Hildebrandston“, die Strophe des jüngeren Hildebrandsliedes. Bei späterer Verwendung wurde die achte Halbzeile den übrigen zweiten Halbzeilen angeglichen und hatte auch nur drei Hebungen. Der Cäsurreim wurde nach und nach Regel. In dieser Form ist die Strophe in der neuhochdeutschen Dichtung öfters angewandt, z. B. im Kirchenlied (O Haupt voll Blut und Wunden) und von Uhland (Des Sängers Fluch, Zyklus Graf Eberhard der Raufschbart).

Die Reimpaare des höfischen Epos.

Parzival, V, 226, 11—15.

er begûnde wackerlichen drâben,
den rêhten pfât unz ân den grâben.
dâ wâs diu brükke ûf gezôgen,
diu bûrc an véste niht betrôgen.

¹⁾ Die Reime der zweiten Halbverse sind meist männlich.

Der Vers des höfischen Epos ist vierhebzig und schließt an Otfrids Vers an; er lebt im Knittelvers weiter. Die Zeilen reimen paarweise. Am Ende der mittelhochdeutschen Blütezeit wird regelmäßige Abwechslung von Hebung und Senkung angestrebt an Stelle der bisherigen freien Behandlung.

Die lyrische Strophe.

Walther von der Vogelweide 110, 13 ff. (Lachmann-Kraus 1923.)

1. liet. (Strophe)	Aufgesang	I. Stollen	Wol mich der stunde, daz ich sie erkande,	a
			diu mir den lip und den muot hât betwungen,	b
	Abgesang	II. Stollen	Sît deich die sinne sô gar an sie wande,	a
			der sie mich hât mit ir güete verdrungen.	b
2. liet.			Daz ich gescheiden von ir niht enkan,	x
			daz hât ir schoene und ir güete gemacht	c
			und ir rôter munt, der sô lieplichen lachet.	c ^y
			Ich han den muot und die sinne gewendet	d
			an die reinen, die lieben, die guoten.	e
			Daz müez uns beiden wol werden volendet	d
			swes ich getar an ir hulde gemuoten.	e
			Swaz ich fröiden zer werlde ie gewan,	x
			daz hât ihr schoene und ir güete gemacht,	c
			und ir rôter munt, der so lieplichen lachet.	c ^y

Die dreigliedrige Strophe¹⁾ (liet) ist die vorherrschende lyrische Form der mittelhochdeutschen Blütezeit, besonders Walthers von der Vogelweide. Die beiden Stollen, die zusammen den Aufgesang bilden, sind gleich gebaut. Der dritte Teil, der Abgesang, steht für sich und zeigt neuen Reim. Bei ungerader Verszahl im Abgesang entstehen reimlose Zeilen (x), die waisen genannt wurden. Werden die reimlosen Zeilen verschiedener Strophen untereinander durch Reim gebunden (x—x), so entstehen die Körner. Gelegentlich tritt der Kehrreim auf (y—y). Diese Strophenform ist bezüglich Verszahl und Reimverschlingung veränderlich und artete häufig in Künstelei aus, besonders in ihrer

¹⁾ Sie ist nach romanischem Muster gebildet, während die einfachen (altdeutschen) Strophen unmittelbar an die deutschen Formen anschließen (Otfried, Nibelungenstrophe n. a.).

bürgerlichen Form, der Meistersingerstrophe. Die Meistersingerstrophe lebte auch im Kirchen- und Volkslied weiter (z. B. Ein feste Burg ist unser Gott).

Metrik, Rhythmik, Musik¹⁾.

Die Metrik ist die Lehre von der Verskunst und bezieht sich auf die Formen und Gebilde, deren sich die dichterische Sprache bedient. Davon verschieden ist die im deutschen Verse entscheidende Rhythmik, welche die in der Sprachbewegung wirksamen, lebendigen Kräfte umfaßt; ihre greifbaren Merkmale sind Ton, Constufen, Zeitmaß (Tempo) der Rede. Die metrischen Elemente können abgelöst werden vom einzelnen Gebild und sind für sich darstellbar in ihren einzelnen Formen und ihrer Geschichte. Rhythmik ist verhaftet mit dem Einzelfall und damit gebunden an die Individualität des Dichters. Der Rhythmus ergibt sich aus der Kraft und Art, mit der die Gedanken und Empfindungen ausgesprochen werden und steht also in unlöslichem Zusammenhang mit der jeweiligen geistigen Bewegung oder seelischen Erregung.

So behandelt die Metrik in erster Linie die Druckbilder auf dem Papier; sie gelangte dort auf Irrwege, wo sie als fordernde Lehre die dichterische Sprache meistern wollte (z. B. bei zahlreichen Dichtern des 17. Jahrhunderts, bei den Versvirtuosen der Romantik).

Insbefondere hat die papierene Metrik sich da als verhängnisvoll erwiesen, wo sie die auf der Silbenquantität beruhenden Schemata der griechischen Dichtung ohne die dem deutschen akzentuierenden Charakter gemäße Umformung zur Anwendung bringen wollte; denn im Sinne der antiken Verskunst kennt die deutsche keine langen und kurzen Silben.

Der Kern der dichterischen Sprache ist die Sprachmelodie, sie ist graphisch nicht faßbar und begrifflich nicht darstellbar und kann nur im gesprochenen oder gesungenem Werk durch das Ohr erfahren werden. Sie ist als persönlicher Ausdruck bei jedem Dichter verschieden und für dessen Eigenart kennzeichnend.

¹⁾ Vgl. zu diesem Abschnitt: Saran, deutsche Verslehre 1907. — Schmidt, A. M. Einführung in die Ästhetik der deutschen Dichtung 1908. — Schmidt, A. M. Kunsterziehung und Gedichtbehandlung. 1. Band, 3. Aufl. 1921. — Moser, H. J. Geschichte der deutschen Musik 1921, 1922, 1924.

Auch die äußere Formgebung (z. B. Metrum, Strophenform) ist beim echten Dichter nichts Zufälliges oder Willkürliches, sondern Notwendiges, innerlich Gegebenes; nur der Epigone wählt aus Willkür oder im Rahmen der Tradition. Deshalb kommt es beim dichterischen Gebild auf die äußere Beschaffenheit der metrischen, strophischen oder anderen Gliederung nicht an, sondern auf die Art, wie der Dichter eine gegebene Form sich anverwandelt oder eine neue schafft. Die Unterschiede zwischen dem Hexameter Klopstocks, Voß', Goethes, Schillers, Hölderlins sind so erheblich, daß die äußere Ähnlichkeit des metrischen Schemas nebensächlich wird.

Auf das engste ist die Dichtung, besonders die lyrische, mit der Musik verbunden; das Volkslied hat zu allen Zeiten diese Bindung besessen, und auch die Kunstlyrik war mit ihr verbunden oder hat sie gesucht. So sind die Lieder der mittelhochdeutschen Dichter Gesangslyrik; der Dichter ist zugleich der Schöpfer seiner Melodie (dön, wise) (eine Anzahl Lieder mit ihren Melodien ist uns überliefert). Bei der dreiteiligen Strophe (vgl. S. 499) sind die einzelnen Teile musikalische Reihen, der zweite Stollen wiederholt die Melodie des ersten, der Abgesang bringt eine neue Melodie oder nimmt nach einem Zwischensatz die der Stollen wieder auf (vgl. hierzu die Melodien der Volkslieder).

In der Zeit der gelehrten Dichtung ist die musikalische Grundlage der Lyrik vielfach beiseite geschoben worden; in der Sturm- und Drangzeit und Romantik hat sie sich mit Macht wieder durchgesetzt. So ist in der Romantik neben der Erneuerung der Lyrik aus dem Borne des Volksliedes auch die Liederkomposition von der schlichten Weise des Volksliedes bis zum hohen Kunstliede zu neuer Blüte gelangt (C. M. v. Weber, Schubert, Loewe, Mendelssohn, Schumann).

Das altgermanische Epos ist vermutlich in der Form gesangsmäßiger Rezitation vorgetragen worden, in der mittelhochdeutschen Epik sehen wir den Wandel zum Buchepos, dessen Vortrag auf der Deklamation beruht.

Nibelungenlied.

1. Im 10. Jahrhundert ist wahrscheinlich eine lateinische Bearbeitung der Nibelungensage vorhanden gewesen. Ob sie in

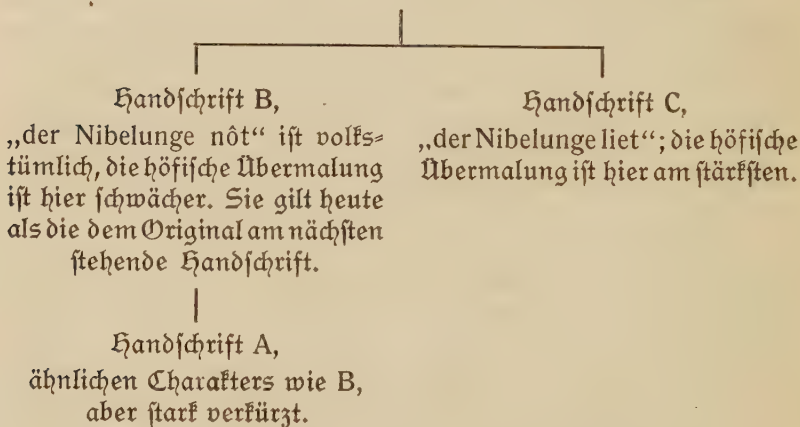
Prosa oder in Versen verfaßt war, und ob unser Nibelungenlied darauf zurückgeht, ist nicht festzustellen.

2. Um 1160 war die älteste Nibelunge nôt gedichtet worden von einem Spielmann. Der Charakter der Dichtung war vermutlich balladenhaft und volkstümlich.

3. Um 1190 entstand daraus in Österreich das mit ritterlichen Zügen überarbeitete und erweiterte Epos, die Grundform unseres Nibelungenlieds.

Diese Gestalt ist in zahlreichen, oft erheblich voneinander abweichenden Handschriften erhalten.

Nibelungenlied, Urschrift verloren.



Die großen Handschriften und frühen Drucke.

1. Die gotische Bibelübersetzung des Wltilas, sogenannter Codex argenteus (5. Jahrhundert). Sie ist mit Gold- und Silberbuchstaben auf purpurfarbenes Pergament geschrieben. Im 17. Jahrhundert war sie im Besitz des Kaisers Rudolf II. in Prag, 1648 haben die Schweden sie geraubt. Später erhielt sie einen Einband aus Silber (daher argenteus). Sie liegt jetzt in der Universitätsbibliothek in Upsala.

2. Das Nibelungenlied.

Handschrift A (Hohenems-Münchener), 13. Jahrhundert; die kürzeste Handschrift des Nibelungenliedes, von Lachmann für die dem Original am nächsten stehende gehalten, wurde in Schloß Hohenems (Vorarlberg) im 18. Jahrhundert gefunden. Jetzt ist sie auf der Hof- und Staatsbibliothek in München.

Handschrift B (St. Galler), 13. Jahrhundert. Sie kam 1773 in den Besitz der St. Galler Stiftsbibliothek. Der ursprünglichen Dichtung steht diese am nächsten.

Handschrift C (Hohenems=Laßbergische), 13. Jahrhundert; 1755 im Schloß Hohenems gefunden; von ihr ging die Neubelebung des Nibelungenlieds aus. Bodmer in Zürich gab 1757 einen Teil heraus. Während des Wiener Kongresses wurde sie zum Kauf angeboten. Durch den Freiherrn von Laßberg kam sie in den Besitz des Fürsten von Fürstenberg. Jetzt ist sie in der Fürstenbergischen Bibliothek in Donaueschingen.

3. Das Ambrasen Heldenbuch. Auf Befehl Kaiser Maximilians I. im Anfang des 16. Jahrhunderts geschrieben. Es enthält eine Reihe mittelhochdeutscher Dichtungen, darunter z. B. eine Handschrift des Nibelungenliedes, des Meier Helmbrecht, vor allem aber die einzige erhaltene Überlieferung des Gudrunliedes. Den Namen hat die Handschrift von Schloß Ambras in Tirol, wo sie bis 1806 lag. Jetzt ist sie in Wien.

4. Die große Heidelberger Liederhandschrift, auch Manessische Handschrift genannt nach einem Züricher Ratsherrn des 14. Jahrhunderts, der als Urheber galt. Sie ist Anfang des 15. Jahrhunderts geschrieben, kam im 30jährigen Krieg von Heidelberg nach Paris; seit 1888 ist sie in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg. Sie enthält sehr reichhaltig die Lieder der Minnesänger, besonders Walthers von der Vogelweide und ist mit 137 Miniaturen geschmückt, die die Sänger und Szenen aus dem höfischen Leben darstellen. Die Dichter sind nach ihrem Rang aufgeführt.

5. Die ersten Drucke der Bibel.

Schon vor Luther sind Ende des 15. Jahrhunderts deutsche Bibeln gedruckt worden. Eine der berühmtesten war die Lübecker Bibel 1494, die dem Geschmack der Zeit entsprechend mit zahlreichen Holzschnitten illustriert war. Später haben die größten Künstler die wertvollen und schönen Bücher in der Frühzeit des Buchdrucks mit Holzschnitten versehen, so Holbein und Dürer. Die frühesten Drucke vor 1500 und die ersten Drucke einer neuen Druckerei im 16. Jahrhundert nennt man Wiegendrucke oder Inkunabeln (von incunabula, Wickelbänder, Wiege).

Luthers Übersetzung wurde gedruckt in folgenden Teilen:

1517 Die sieben Bußpsalmen,

1522 Das Neue Testament (sogenannte Septemberbibel),

- 1523 Die fünf Bücher Moses,
- 1524 Josua bis Esther,
- 1524 Hiob bis zum Hohen Liede,
- 1524 Der Psalter,
- 1534 Die erste Gesamtausgabe.

Italienische Renaissance (Zeittafel).

Trecento (14. Jahrhundert).

Dichtung und Malerei:

Dante (1265—1321), geboren in Florenz, lebte in der Verbannung, zuletzt in Ravenna. Göttliche Komödie. *de vulgari eloquentia*.

Petrarca (1304—1374), Begründer des Humanismus. Lateinisches Epos *Africa*; *Syris* (Sonette) in italienischer Sprache.

Boccaccio (1313—1375), *Decameron* (100 Novellen an zehn Tagen erzählt). Biographie Dantes und Dantekommentar.

Giotto (1266—1337), Fresken der Franziskuslegende in Assisi.

Der Staat:

Parteikämpfe in den einzelnen Städten.

Cangrande della Scala in Verona (vgl. C. F. Meyer, Hochzeit des Mönchs).

Politische Erhebung des Cola di Rienzo in Rom 1347 († 1355), mit dem Endziel, das *imperium Romanum* wieder aufzurichten.

Quattrocento (15. Jahrhundert). Frührenaissance.

Florenz hat in diesem Jahrhundert die Führung. 1440 Gründung der platonischen Akademie. Seit 1440 herrscht dort das Geschlecht der Medici. Höhepunkt unter Lorenzo Magnifico († 1492), Staatsmann und Humanist.

1490 beginnt die Gegenwirkung gegen den von den Medici geförderten Geist des Humanismus und der Renaissance unter Savonarola († 1498), 1512 Rückkehr der Medici. Die Grabdenkmäler der Medici sind Werke Michelangelos.

Malerei und bildende Kunst in Florenz:

Donatello (1386—1466), Johannes der Täufer (Berlin),

Botticelli (1444—1510), der Frühling (Florenz),

Verrocchio (1435—1488), Standbild des Condottiere Colleoni in Venedig, Lehrer des Leonardo da Vinci.

Der Staat: Parteikämpfe und Entstehung der Tyrannien (Florenz, Medici) wie im 14. Jahrhundert.

Cinquecento (16. Jahrhundert). Hochrenaissance.

Rom gewinnt in diesem Jahrhundert Florenz den Vorrang ab. Im Dienste des Papstes Julius II. standen neben anderen Künstlern Bramante (Peterskirche), Raffael (Bildnis Julius II.), Michelangelo (Grabmal Julius II. mit der Mosesstatue). Er und sein Nachfolger Leo X. aus dem Hause Medici waren die großen Auftraggeber der Renaissancekünstler in Rom.

Ferrara. Herrscherhaus Este. („Italien kennt keinen großen Namen, den dieses Haus nicht seinen Gast genannt“. Goethe im Tasso). Unter Alfons I. († 1534) lebt Ludovico Ariosto (1474—1533). Hauptwerk: der rasende Roland, ein romantisches Ritterepos in Stanzien. Komödien nach römischem Vorbild (sogen. *comedia erudita* im Gegensatz zur volkstümlichen Stegreiffkomödie, der *comedia dell'arte*). Die Jahre 1558—1595 sind die Zeit des höchsten Glanzes. Am Hofe lebte Torquato Tasso (1544—1595). Hauptwerk: das befreite Jerusalem, ein religiöses Epos (Zeit der beginnenden Gegenreformation). *Aminta*, ein Schäferspiel, von erheblichem Einfluß auf die literarische Mode der Folgezeit. Goethes Tasso spielt um 1575.

Venedig (aristokratische Republik, an der Spitze der Doge, dux) erlebte im 14. und 15. Jahrhundert die Blüte seiner See- und Handelsherrschaft; im 16. Jahrhundert ist es der Schauplatz des künstlerischen Ausflangs der Renaissance (Tizian).

Malerei und bildende Kunst:

Leonardo da Vinci (1452—1519), der vielseitigste Mensch (*uomo universale*) des Zeitalters, Maler, Bildhauer, Architekt, Techniker, Mathematiker, Naturforscher, Musiker, lebte in Florenz, Rom, Mailand. Abendmahl, Fresko in Mailand; Mona Lisa, Paris.

Raffael (1483—1520). Schule von Athen, Rom, Vatikan; Sixtinische Madonna, Dresden.

Michelangelo (1475—1564) Gemälde der sixtinischen Kapelle, Rom; Grabdenkmäler Julius II. in Rom, der Medici in Florenz. Peterskirche. Sonette.

Tizian (1477—1576). Himmlische und irdische Liebe, Rom; Zinsgroßschen, Dresden; Reiterbild Karls V., Madrid.

(Cellini 1500—1571; Perseusstatue, Florenz; Selbstbiographie, von Goethe übersetzt.)

Der Staat:

Machiavelli (1469—1527) durch sein Buch vom Fürsten einer der einflußreichsten Vertreter der Staatslehre. Das von ihm bewunderte Vorbild des Renaissancetyrannen war Cesare Borgia (um 1500).

Der Schwulst.

1. Spanien. Cultorismus, estilo culto, Gongorismus, letztere Bezeichnung nach Gongora aus Cordoba (1561—1627), dem Begründer des geschmückten Stils.

Dieser strebt bewußt nach überraschenden Antithesen, dialektischer Spitzfindigkeit und Dunkelheit des Ausdrucks; zugleich soll möglichste Latinisierung in Wortwahl und Wortstellung erreicht werden (daher estilo culto oder alto estilo). Die stilistischen Neuerungen Gongoras fanden rasch Anklang, auch Calderon ist davon berührt in seiner Neigung zu blumenreichem, gekünsteltem Ausdruck.

2. Italien. Schon bei Torquato Tasso (2. Hälfte des 16. Jahrhunderts) ist die Neigung zu gesteigerter Ausdrucksweise, zu Übertreibungen, seltsamen Vergleichen und Bildern, zu überraschender rhetorischer Wirkung zu spüren. Der Begründer des schwülstigen Stils in Italien aber ist Marini aus Neapel (1569—1625).

Er lebte zeitweilig am Hofe Ludwigs XIII. in Paris und war dort von starkem Einfluß auf die französische Dichtung. Marini beherrschte den sprachlich rhetorischen Ausdruck mit voller Meisterschaft; an das verfeinerte Ohr, das durch die Renaissancebildung hindurchgegangen war, wandte er sich mit seiner Kunst des schönen Sagens, mit seinem rhetorischen Glittergold, mit dem er die belanglosesten Dinge zu umspielen und aufzuputzen verstand. Die Aufgabe des Dichters wird es, das Wunderbare, Überraschende zu finden und zu sagen, Erstaunen zu erregen, die virtuose Gewandtheit in formaler Beherrschung wird Selbstzweck, Gegenstand und dessen Eigenwert werden bedeutungslos.

Sein Hauptwerk *Udone* 1623 insbesondere zeigt seinen Hang zur Allegorie, der ein Charakteristikum der Kunst und Dichtung der Barockzeit geworden ist.

3. Frankreich. Auch hier gewinnt der von Italien und Spanien befruchtete neue Geist des dichterischen Ausdrucks Verbreitung und Macht. Diese Richtung ist unter dem Namen Präziosentum vor

allem durch Molières Satire (*Les précieuses ridicules*) berühmt geworden. Die Dichtung war unterhaltendes Gesellschaftsspiel der „Salons“ geworden, und so mußte bald das Ziel dieser den gesellschaftlichen Unterhaltungszwecken dienenden Dichtung in der Geschicklichkeit und Kunstfertigkeit gipfeln, die überlieferte Sprach- und Vorstellungswelt in neuartiger, immer überraschender und reizvoller Form zu vervielfältigen.

Dies war eine natürliche Folge der gelehrten und künstlerischen Renaissancebildung, wie sie von Italien aus in Frankreich eingebracht war.

Daß das Schöpferische und Ursprüngliche der dichterischen Eingebung hier verschüttet werden mußte, war die bedenkliche Seite dieser literarischen Mode; anderseits gewann man Eleganz, Witz, Feinheit des Wortes, der Nuance, die Fähigkeit, das Wesentliche zwischen die Zeilen zu legen und dem Leser und Zuhörer ein reizvolles Lösen des verdeckten Sinnes zu gewähren. In einem an sich edlen Streben nach Verfeinerung, nach Überwindung des Groben, Ungehobelten und Gemeinen im sprachlichen Ausdruck der vorausgehenden Epoche birgt sich gleichzeitig der gefährliche Hang, die Dichtung und die Sprache von ihrem mütterlichen Boden zu trennen, das Band zu durchschneiden, das auch die höchste Dichtung mit der Sprache des Volkes verknüpft; *se dévulgariser* ist der Modebegriff. Man muß anders sein und anders reden als das Volk, damit man nur von denen verstanden werden kann, die eine gleiche gelehrte und gesellschaftliche Bildung besitzen; das führt schließlich zu einer Umdeutung der Sprache und zu einer besonderen Ausdruckskunst und Phraseologie, die den Spott und die Satire überlegener Köpfe herausfordern mußte.

4. England. In England führt diese stilistische Manier den Namen Euphuismus nach dem Roman „*Euphues*“ des Lily (1578). Auch Shakespeare ist davon berührt (vgl. z. B. *Romeo und Julie* I, 5 Gespräch zwischen den beiden Liebenden).

5. Deutschland. In Deutschland wird diese europäische literarische Mode mit dem Namen „Schwulst“ (Fettschwägerei) bezeichnet. Das Virtuositentum und die Rhetorik der deutschen Barockdichtung hat mit Eifer diese Farbenreize und Wortkünste aufgenommen. Italienische, spanische und französische Vorbilder wurden nachgeahmt und standen in Deutschland noch in Geltung, als diese Erscheinung in den anderen Ländern schon im Abklingen war. Die mit dem Verstande arbeitende Dichtergeneration des

17. Jahrhunderts, besonders die sogen. zweite schlesische Schule, fand in dem Wortprunk der romanischen Barockdichtung ein reichhaltiges Arsenal poetischer Wendungen, zugespitzter Antithesen, überraschender Bilder, die um so brauchbarer waren, je mehr die innere Ergriffenheit des Dichters fehlte. Was aber bei den romanischen Völkern dem Hange zu rhetorischem und formalem Schmuck der Rede entsprossen und so in mancher Beziehung noch Natur war, mündete in Deutschland in eine von außen herangebrachte seelenlose Manier aus, die sich nicht selten zur äußersten Geschmacklosigkeit steigerte. Einfaches wird umschrieben und mit gesuchten Formeln gegeben; viele Ausdrücke und Wendungen geben geradezu Rätsel auf und sind ohne genaue Kenntnis der rhetorischen Formelwelt nicht zu verstehn. Die Schlesier Lohenstein und Hofmannswaldau sind die bekanntesten Erscheinungen dieser Art.

Beispiele:

Sonne — güldene Himmelskerze, wachsbeginlbter Ball,
 fische — buntbeschupptes Meer,
 stürmendes Meer — aufgeregtes Salz,
 Tränen — nasse Kummertöchter,
 Seide — bunte Würmermüh,
 Hagel — rundgefrornes Sommereis
 Blut — Purpurtinte,
 Liebe — goldenes Licht der Welt,
 feurige Augen — der Augen Blutgeschüße.

Die Natur ist ein „Saal voll zimmetreicher Lüfte“, der Duft der Wiesen ist „von einem kostbaren Apothekerrauchwerk“, der Frühling „tapeziert die Matten“.

Die Schwulstidichtung verkörpert die Zeit der stärksten Überfremdung des deutschen Geistes und Geschmacks.

Der Begriff klassisch (klassizistisch).

1. Das Wort klassisch kommt vom lat. classicus, einem vieldeutigen Wort. Im besonderen bezeichnet classicus einen Römer der ersten Steuerklasse und im engen Zusammenhang damit einen Bevorzugten in materieller, dann in übertragener geistiger Beziehung, z. B. classicus scriptor - ein mustergültiger Schriftsteller.

2. In der Neuzeit gewinnt das Wort neben dem Sinne „mustergültig“ einen historischen Sinn, in dem das Wort etwa gleichbedeutend mit antik gebraucht wird: klassische Philologie, klassisches Altertum, seinen ursprünglichen Sinn des höchsten Wertes damit verbindend.

3. Das französische Wort *classique* (adj. u. subst.) enthält die Bedeutungen von 2. klassisch, antik, mustergültig, ersten Ranges, gewinnt dann dazu den spezifisch französischen Sinn von Nachahmung (nicht selten im absprechenden Sinne) der französischen Klassiker des 17. Jahrhunderts (im Gegensatz zu *romantique*).

4. In Deutschland verstand man unter den Klassikern zunächst die großen Dichter des 18. Jahrhunderts: Klopstock, Wieland, Lessing, Herder, Goethe, Schiller. Das Wort war hier im Sinne von groß, mustergültig gebraucht. Dann verengert sich der Begriff durch die Einbeziehung des Vorbildes der Antike auf Lessing, Goethe, Schiller, und er tritt in die Nähe des Begriffes Klassizismus, d. h. der einseitigen Nachfolge auf den Spuren der Antike. Von hier aus wird zunächst äußerlich ein Gegensatz zwischen Klassik und Romantik formuliert = Klassizismus im Banne der Antike, Romantik im Banne des Mittelalters.

Dabei ist zu beachten, daß ein solch verengter Begriff nur auf einzelne Werke Goethes und Schillers anwendbar wäre. Verderblich wurde diese enge Auffassung für die klassizistische Poetik, die von Lessing und Goethe ausging, und die eine Wertlehre aufstellte, die das in Acht und Bann tat oder zum mindesten für minderwertig erklärte, was sich diesem Schema nicht fügen wollte (Kanonisierung des Klassischen im engeren Sinne).

5. Neben dieser äußeren dogmatischen Einstellung werden die Begriffe klassisch und romantisch, geistesgeschichtlich betrachtet, zu Ausdrucksformen einer verschiedenen Kunstgesinnung. Diese Auffassung geht im letzten Grunde auf Schillers Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ zurück.

Aber auch hier hat es nicht an schiefer Wertbestimmung gefehlt. So wurde im Anschluß an ein verallgemeinertes Goethewort das Klassische als das Naive, Gestaltete, Vollendete, Gesunde, das Romantische als das Bewußt-Absichtliche, Gestaltlose, Chaotische, Ungesunde bezeichnet. Dann aber ist das Romantische immer mehr gehoben und als eine selbständige Gestalt unseres Lebens im Geistigen wie in der Geschichte begriffen

worden; der Begriff romantisch trat ebenbürtig neben den des klassischen, und man erkannte auch, wie sehr romantische Kräfte in den Klassikern Goethe und Schiller mächtig waren.

6. Neben den historischen Färbungen gebrauchen wir das Wort klassisch und Klassizität im ursprünglichen Sinne von muster-gültig, jedoch durch unsere historische Erkenntnis vertieft. Ein klassisches Werk ist ein solches, in dem ein geistiges Gesetz oder ein künstlerischer Wille restlos erfüllt ist, dem die zerstörende Macht der Zeit nichts anhaben kann, das als zeitloses Gebild durch die Jahrhunderte leuchtet als Vorbild und Erfüllung, als ein höchstes menschliches Symbol. Daneben wird auch bei uns das Wort klassisch über den Bereich der Kunst hinaus auf jede repräsentative Leistung des Menschen angewandt.

Entwicklung des Begriffs Romantik und romantisch.

1. Das Wort ist ursprünglich gleich romanisch. Die lingua romana (Franzosen, Italiener, Spanier) steht im Gegensatz zur lingua latina der Gelehrten. Werke in der lingua romana hießen französisch romants (Romane), im Mittelalter verstand man darunter in erster Linie das höfische Epos und den Ritterroman.

2. Das Adjektiv romantique wird auf den Inhalt des Ritterromans angewandt und gewinnt dadurch die Bedeutung von unserm romanhaft, abenteuerlich, phantastisch.

3. Im Anschluß daran wird das ritterliche Epos der Renaissance (Uriost, Tasso) als romantisch bezeichnet. Bei Wieland kommt im Hinblick auf Uriost der Nebensinn des Ironisch-Heiteren in den Begriff (Oberon).

4. Der Begriff romantisch im Zeitalter der Romantik ist vieldeutig:

a) Friedrich Schlegel gewinnt den Begriff zunächst im Anschluß an Goethes Wilhelm Meister; romantische Poesie ist hier Romanpoesie mit den besonderen Inhalten, die Schlegel dem Begriff Roman gegeben hat.

b) Die Brüder Schlegel, insbesondere August Wilhelm, erweitern bald den Begriff durch die Gegenüberstellung von klassisch und romantisch, nicht unbeeinflusst von Schillers Antithese naive-sentimentalisch. Klassisch ist die Dichtung der Griechen und die unter dem Vorbild der Antike stehenden neueren Dichtungen, romantisch die Dichtung der germanischen und romanischen Völker, soweit sie der Antike gegenüber ihren selbständigen Charakter ge-

wahrt hat; die großen romantischen Dichter sind danach Dante, Shakespeare, Calderon, Cervantes, Goethe.

c) Bei weiterer Entwicklung ergab sich als Inhalt des Romantischen die Betonung des Phantasievollen, des Gefühls, des Wunderbaren, Phantastischen, der Stimmung, des Körperlosen, Unbegrenzten im Gegensatz zur Klarheit, Plastik, Begrenzung, der festen Linie des Klassischen, der Gegensatz des Subjektiven zum Objektiven.

d) Durch Novalis erhält der Begriff romantisch die Teilmomente mystisch und dem Mittelalter insbesondere in religiöser Beziehung zugewandt; die Romantik tritt dadurch in entschiedenem Gegensatz zur Aufklärung und allem, was mit ihr zusammenhängt. Die jüngeren Romantiker haben in ihren Dichtungen nahezu ausschließlich ihre Stoffe dem Mittelalter oder den unmittelbar daran anschließenden Jahrhunderten entnommen (Arnim, Brentano, Fouqué, Eichendorff, Uhland).

e) Dies steht im Zusammenhang mit der Erschließung des deutschen Mittelalters und seiner Dichtung durch die germanistische Wissenschaft (Arnim-Brentano, Görres, die Brüder Grimm, Lachmann, Uhland). Damit wird der Begriff Romantik enger und auf das deutsche Mittelalter beschränkt.

f) Die politische Romantik betont die historisch gewordenen Formen des Staatslebens und tritt dadurch in scharfen Gegensatz zu den politischen Ideen der Aufklärung und der Revolution, die den Staat nach reinen Vernunftprinzipien ohne Berücksichtigung der geschichtlichen Entwicklung neugestalten wollten. Unter politischer Romantik versteht man auch den Versuch, eine abgelaufene Epoche der Geschichte wieder ins Leben zu rufen, d. h. das Rad der Geschichte zurückzudrehen (z. B. Julian Apostata „der Romantiker auf dem Thron der Cäsaren“).

g) Die religiöse Seite des Begriffes Romantik zeigt sich in der Hinneigung zu dem allem Rationalismus abholden, dem mystischen Bedürfnis jener Zeit mehr entgegenkommenden Katholizismus. Damit war öfters eine Abkehr vom Protestantismus verbunden, der von der Aufklärung stärker berührt war. So trat unter vielen anderen auch Friedrich Schlegel zum Katholizismus über.

Die Idylle.

Idylle kommt von *εἰδύλλιον*, Bildchen (deshalb richtiger das Idyll). Man versteht unter diesem Begriff kleine genrebild-

artige Schilderungen, wie sie zuerst der Dichter Theokrit aus Sizilien (um 250 v. Chr.) gedichtet hat. Zu den besten seiner Idyllen gehören diejenigen, in denen er das Leben der Hirten realistisch, aber doch vom Standpunkt des Kulturdichters gesehen und dargestellt hat, und die er selbst nach ihrem Inhalt *βουκολικά*, bukolische Gedichte genannt hat. Sie sind im hexametrischen Versmaß und in Dialogform verfaßt.

Diese Gattung der Hirtenpoesie hat Vergil in den 10 Eklogen seiner *Bucolica* in die römische Poesie eingeführt. Durch ihn gewann sie bestimmenden Einfluß auf die europäische Dichtung seit Humanismus und Renaissance. Vergil hatte ihr bereits eine elegisch-idealisierende Färbung gegeben, die in der neueren Dichtung sich immer mehr verstärkte. So entwickelte sich aus der idyllischen bukolischen Dichtung die sentimentale Schäferpoesie, die auch Roman und Drama ergriff (D'Urfé: *Astrée*; Tasso: *Aminta*)¹⁾.

Opitz gab der Schäferidylle in seiner „Schäferei von der Nymphe Hercynia“ einen gelehrtpedantischen Anstrich, der weit ablag von der Anmut der Renaissancedichtung.

Im 18. Jahrhundert griff Gessner (1730—1788) erneut auf Theokrit zurück in seinen zwei Folgen von Idyllen. Aber der sentimentale, moralisierende, tränenreiche, gefühlsschwelgerische Inhalt führt ihn trotz äußerer Anlehnung (Dialogform und griechische Namen) von seinem Vorbild ab und macht ihn zum Vertreter der empfindsamen Idylle.

Maler Müllers (1749—1825) Idyllen sind realistisch und führen derbe, von glücklicher Komik erfüllte Bilder des deutschen Bauernlebens vor (vgl. der Faun).

J. Heinrich Voß (1751—1826) verbürgerlicht den Inhalt der Idylle, und man versteht nun darunter insbesondere die Darstellung heiteren bürgerlichen Familienglücks. Er pflegte die realistische bürgerliche Idylle und eiferte gegen diejenigen, welche mit ihrer Muse nach Arkadien gezogen waren. Seine bekanntesten Idyllen sind „Der 70. Geburtstag“ und „Luise“ in Hexametern.

Goethes *Hermann und Dorothea* ist die Krone der deutschen Idylle und nähert sich dem Epos.

Mörke ist der Meister der Idylle im 19. Jahrhundert, z. B. „Idylle vom Bodensee“.

¹⁾ Vgl. hierzu den Abschnitt „Anakreonit.“

Die Idylle lebte weiter in der Dorfgeschichte des 19. Jahrhunderts, die gleichfalls die verschiedenen Färbungen vom derben Realismus bis zur empfindsamen Idealisierung zeigt.

Der fremde Einfluß.

In den ersten Jahrhunderten wirkte die lateinische Dichtung der klassischen und spätlateinischen Zeit auf die deutsche ein.

Am mächtigsten war die Wirkung Vergils, der mit seiner Aeneis der Begründer des Kunstepos wurde. Stark setzte der lateinische Einfluß im 10. Jahrhundert ein. Ekkehard's Waltharilied (Vergil); Hrotswith's Dramen (Terenz).

Besonders gewaltig ist die Wirkung Vergils auf Dantes Göttliche Komödie; dazu haben die italienischen Humanisten ihre neulateinischen Epen streng dem Vergil nachgebildet (z. B. Petrarca). Im 17. und 18. Jahrhundert war er gleichfalls der vorbildliche Epiker, bis in der Mitte des 18. Jahrhunderts Homer als beherrschendes Vorbild und Urbild epischer Dichtung aufgestellt wurde, in Deutschland vor allem durch Lessing.

Im ritterlichen Mittelalter dauerte die Wirkung der lateinischen Dichtung an, besonders naturgemäß auf die geistliche Dichtung des Mittelalters, die auch zuerst den aus dem Spätlateinischen übernommenen Endreim zeigte.

Aber auch die ritterliche Dichtung zeigt den starken Einfluß der Antike. Die Aeneis wurde umgestaltet zum Rittergedicht (über Frankreich, Heinrich von Veldeke), Sage und Roman der hellenistischen Zeit wird in großem Maß aufgenommen (Alexanderslied, gleichfalls über Frankreich). Auf die höfischen Gesellschafts- und Liebestheorien der Provence wirkte Ovid bestimmend ein (ars amatoria) und von dort aus auch auf die höfische deutsche Dichtung. Desgleichen hat die spätlateinische und christliche Legende in der mittelhochdeutschen Kunstdichtung Eingang gefunden.

Eine neue fremde Welle kam in der Zeit des Humanismus; es entstand eine gelehrte neulateinische Literatur in vollem Gegensatz zur deutschen volkstümlichen Dichtung. Im 17. Jahrhundert setzten die Bestrebungen ein, im Anschluß an fremde Vorbilder (Antike, Italien, Frankreich) die deutsche niedergebrogene Dichtung auf die Höhe der europäischen Kunstdichtung emporzureißen (Opitz und seine Nachfolger). Der größte Teil der deutschen Literatur geriet dabei stark unter die Herrschaft des fremden Geistes.

Das französische klassische Drama, im Zeitalter Ludwigs XIV. zur Blüte gelangt, gewann auf das deutsche bestimmenden Einfluß und wurde als nachzuahmendes Muster aufgestellt (Gottsched).

Dann setzt aber mehr und mehr eine starke Wirkung des englischen Geistes ein, beginnend mit Bodmer-Breitinger und Klopstock (Milton), dazu kommt der empfindsame Roman (Gellert) und das bürgerliche Drama Englands (Lessing, Miß Sara Sampson). Die machtvollste Wirkung übte Shakespeare aus (Lessing, Wieland, Herder, Goethe, Schiller, Romantik). Der französische Klassizismus, verkörpert besonders durch Voltaire (vgl. Friedrich den Großen), wird im Kampfe Lessings gegen Gottsched und Voltaire zurückgeworfen.

In der Sturm- und Drangzeit greift später Rousseaus Werk mit außerordentlicher Macht in das deutsche Geistesleben ein (Herder; Goethe und Schiller, besonders in ihren Jugendwerken).

Beginnend mit Winckelmann und Lessing kommt dann in Weimars großer Zeit die Kunst und Dichtung der griechischen Antike mächtig und beherrschend zum Durchbruch. Gegenüber dem allzu starken Fremden macht sich seit Klopstock die Gegenwirkung geltend, besonders in der Sturm- und Drangzeit und in der Romantik, die auf die deutsche Überlieferung zurückgreift. Auch im 19. Jahrhundert hat das Ausland vielfältig auf das deutsche Schrifttum eingewirkt. Byron hat auf die ausgehende Romantik und das „Junge Deutschland“ Einfluß gewonnen. Später wirkt der realistische französische Roman (Balzac, Flaubert, Zola), auch das Drama zweiten Ranges stark unter französischen Vorbildern. In der Zeit des Naturalismus setzt dann die skandinavische und russische Literatur neben der französischen Einfluß gewinnend ein (Ibsen, Strindberg, Tolstoi, Dostojewski).

Daneben blüht auch mächtig gerade in den größten und edelsten Werken die deutsche Dichtung frei von fremder geistiger Macht oder bezwingt und verarbeitet den von außen kommenden Geist. Aufgabe der Zukunft wird es sein, ein Teil der europäischen, der Weltkultur zu sein, unter voller Selbstbehauptung deutschen Geistes und deutscher Art.

A.

Abraham a S. Clara 67, 209.
 Adonius, versus 495.
 Aischylos, Orestie 79.
 Akademie, platonische, in Florenz 504.
 Alexanderepos 490.
 Alexanderlied 513.
 Alexandriner 199, 490 f., 492, 494, 496.
 Alkäische Strophe 495.
 Amadis v. Gallien 138.
 Ambrafer Heldenbuch 111, 503.
 Anakreon 221, 301.
 Anakreontik 71, 81, 221 ff.
 Anna Amalia, Herzogin 318 f.
 Annolied 197, 367.
 Antike und die deutsche Bildung 313 f.
 — bei George 446.
 — bei Hölderlin 346.
 — bei Humboldt W. v. 349
 — bei Nietzsche 437.
 antike Strophformen 494 f.
 apollinisch-dionysisch 440 f.
 archipoeta, Vagantenbeichte 143.
 Ariost 62, 82, 207, 227, 326, 505.
 Aristophanes 164.
 —, Die Vögel 384.
 Aristoteles bei Dante 168.
 — bei Gottsched 219.
 — bei Lessing 76, 78, 255 f.
 Arndt 450.
 Arnim-Brentano, Des Knaben Wunderhorn 88 f., 367 ff.
 Artusfage 125 ff.
 Assonanz 493.
 Athenäum 353.
 Auerbach 421.
 Aufklärung 61, 70, 74, 89, 214 ff., 272.
 Aufsatzbücher 28 f.
 Augustinus 172.

B.

Bacon 184.
 Ballade (im 18. Jahrh.) 297.
 ballata 297.
 Balzac 144, 420, 514.
 Barde 117.
 Bardendichtung 117.
 Bardenlyrik 237.
 barditus 117.
 Benz, R. 26.
 Beowulf 118.
 Bertran de Born 147.
 Bertuch 320.
 Bibel 47, 65, 118 f., 185 ff., 192, 202, 285 f., 295 f., 298, 421, 438, 503.
 Bildungsroman 86, 352 f.
 Bildungsziel des deutsch. Unterrichts 86.
 Bismarck 435, 450.
 Blankvers 199, 491.
 blaue Blume (Novalis) 87, 358.
 Blücher 450.
 Boccaccio 175, 504.
 Bodmer 73, 112, 130, 233 f., 514.
 Boileau 219.
 Bote der Außenwelt 396.
 Boucher 71.
 Brant 190.
 Breitingen 73, 233 f., 514.
 Brentano 89, 369 f.
 —, Lorelei fage 370.
 —, Die lustigen Musikanten 370.
 —, Sprich aus der Ferne 370.
 Bröger, Bekenntnis 452.
 Buchdruckerkunst 186.
 Büchner 91.
 Bürger 496.
 —, Lenore 298.
 Buff, Lotte 309.
 Burdhardt 52, 61, 64, 172, 180.
 Burdach 26.
 Byron, Lord 376, 414, 514.

C.

- Cagliostro 465.
 Carstens 317.
 Castiglione, Der Hofmann 178.
 Cervantes, Don Quixote 52 f., 129,
 138 ff., 196, 285, 414, 418.
 —, —, überg. v. Bertuch 320.
 Chamisso, Salas y Gomez 498.
 Cicero 171, 172, 225.
 Claudius 218, 237.
 clerici vagabundi 142.
 codex argenteus 119, 502.
 comédie larmoyante 247.
 Cultorismus 506.
 Cysarz, Deutsche Barockdichtung 26.

D.

- Dach 67.
 Dahn, Felix 49, 124.
 Dante 94, 138, 172, 449, 459, 469, 504,
 513.
 —, Göttl. Komödie 60 ff., 79, 97, 100,
 129, 166 ff., 497.
 — und George 446, 448.
 — in Meyers Hochzeit des Mönchs
 180.
 — als Minnesänger 148, 149.
 — im Unterricht 60.
 Darwin 435.
 Daudet 141.
 Dehmel 97, 441 ff.
 Diderot, Der Hausvater 247, 287.
 Dilthey 17 ff.
 Distichon 494 f.
 Dithyrambe 301.
 Dorfgeschichte 93, 95, 409, 421, 423,
 513.
 Dorfpoesie, höfische 156.
 Dostojewski 514.
 Drama der Antike 57 ff., 162, 469,
 490.
 —, Minus 162, 164.
 — des Mittelalters 57 ff., 162 ff.
 —, mimische Volkspoesie 163.
 —, Fastnachtspiel 164.
 —, Gottsched 219 f.
 — des Klassizismus 58, 70 f., 81, 90,
 230, 256 f., 490 f.

- , Bildungs-drama 379 f.
 — des Naturalismus 91, 394 ff.
 — des Expressionismus 92, 458.
 — im Unterricht der Oberstufe 41 f.,
 59.
 Dunkelmännerbriefe 184.

E.

- Edda 45, 48, 105, 113, 119.
 — bei Klopstock 236.
 Edschmid, Über den Expressionismus
 455.
 —, über George 454.
 Eichendorff 88 f., 366 ff., 370 ff.
 Einsiedel 319.
 Einteilung des Stoffes (Übersicht
 S. 33 ff.), 39 f.
 Effehard I. v. St. Gallen, Walthari-
 lied 49, 122 ff., 150, 492 f., 513.
 — II. und IV. 124.
 Empfindsamkeit 306 f.
 Endreim 493.
 Epikur 216.
 Erasmus v. Rotterdam 184.
 —, Lob der Torheit 65.
 Eulenberg, Deutsche Sonette 496.
 Euphuismus 179, 507.
 Euripides, Iphigenie 82, 322.
 —, Medea 387.
 Expressionismus 97 f., 453 ff.
 —, religiöse Seite 456.

F.

- Fastnachtspiel 66.
 Feen 125.
 Fettschwäherei 205.
 Feuerbach, Anselm 414.
 Fichte 450.
 Fischeart 66.
 Flachsland, Karoline 307.
 Fleming 67.
 Fontane 94, 432 ff., 450.
 —, Frau Jenny Treibel 96, 433 f.
 Fouquet 137.
 Freidank 56.
 —, Bescheidenheit 156 f.
 Freiligrath, Der Alexandriner 490.
 Frenssen 94.

Freitag 431 f.
 —, historische Romane 49.
 —, Die Journalisten 384.
 —, Soll und Haben 94, 96, 431 f., 436.
 —, Technik des Dramas 28, 57, 436.
 Friedrich der Große 72, 228 ff., 316, 450, 514.
 — über Goethes Götz 283.
 — und der französische Klassizismus 230.
 —, de la littérature allemande 229.
 — und das Nibelungenlied 112.
 — und Rousseau 274.
 Fulda, f. Chr. Trogalien 494 f.
 Fulda, L., Prozeß um des Esels Schatzen 228.

G.

Geibel 89.
 —, Bildhauer des Hadrian 90, 377 f.
 —, Brunhild 378.
 Gellert 73, 230 ff., 514.
 Genie, Originalgenie 310 f.
 George 97 f., 445 ff., 453 f.
 — und das Griechentum 446.
 —, Urteil über den Naturalismus 445 f.
 Germanistik 112, 368.
 Gerstenberg, Ugolino 63.
 Gessner 221, 512.
 Gleim 72, 450.
 Görres, Volksbücher 89, 374 f.
 Goethe 72, 77, 78, 81 ff., 90, 94, 97, 103, 107, 109, 311, 319, 446, 491, 494.
 —, Achilleis 343.
 —, Balladen 343.
 —, Cellini, Benvenuto 506.
 —, Clavigo 464.
 —, Der König in Thule 299 f., 377.
 —, Dichtung und Wahrheit 77, 267.
 —, Elysium 80, 308.
 —, Epilog zu Schillers Glocke 85, 345, 497.
 —, Epos 330.
 —, Faust 59, 66, 79, 98 ff., 129, 151, 313, 318, 459 ff., 490 f., 494.
 —, —, Helenaast 465 ff.
 —, Ganymed 302, 492.
 —, Geflickte Braut 311.

—, Gellerts Monument 73.
 —, Götter, Helden und Wieland 228, 311.
 —, Götz 79, 278, 311, 313, 464.
 — und Grimmelshausen Simpl. 207.
 —, Hans Sachsens usw. 194, 494.
 —, Heidenröslein 299 f.
 —, Hermann und Dorothea 318, 328 ff., 490, 512.
 — und die Herzmäre 148.
 — und Homer 328 f.
 —, Ilmenau 82, 320 f., 491.
 —, Iphigenie 82, 264, 318, 321 ff.
 — und Italien 62.
 —, Italienische Reise 81, 314 ff.
 —, Jugendlirke 80.
 —, Laune des Verliebten, die, 71, 224 f., 491.
 —, Legende vom Hufeisen, die, 193, 494.
 — und Lessings Laokoon 245 f.
 —, Märlied 300.
 —, Mignon 81, 314.
 —, Mit einem gem. Band 71, 222 f.
 —, Natur und Kunst 174.
 — und die Naturwissenschaft 332.
 —, Naussifaa 315.
 —, Pater Brey 308.
 —, Prometheus 302 ff., 313, 492.
 —, Reineke Fuchs 54, 144 ff.
 — und Rousseau 275.
 — und Sachs 66, 192.
 —, Satyros 311.
 —, Schäferspers Tag, Zum 278, 282.
 Goethe-Schiller 342 ff.
 —, Briefwechsel 85, 320, 342.
 —, Xenien 85, 344 f.
 —, Kunsttheorie, antikisierende 343 f.
 Goethe und Shakespeare, Hamlet 351 f.
 —, Sonett, Das 174.
 —, Tasso 62 f., 82 f., 149, 318, 326.
 —, Urworte 497.
 — und Voltaire 218 f.
 —, Wanderers Sturmlied 492.
 —, Werther 307 ff., 311, 313, 438.
 —, Wieland, Gedenkrede auf 72, 228.
 —, Wilhelm Meister 318, 351 ff.
 — und Windelmann 240.
 —, Zueignung 497.

Görres, Volksbücher 89, 374 f.
 Götter der Germanen 47 f.
 Göttinger Hain 74, 237, 318.
 Gongorismus 506.
 Gottfried v. Straßburg 49 ff., 133 f.
 — über Walther 154.
 Gotthelf 95, 407, 421 ff.
 Gottsched 71, 73 f., 219 ff., 301, 514.
 Grabbe 91.
 Gralsage 126 ff.
 Grammatik, mhd. 44.
 —, ahd. 46 f.
 Grillparzer 90, 385.
 —, Ahnfrau 341, 386.
 —, Das goldene Vließ 385 ff.
 —, Libussa 385 f.
 —, Des Meeres und der Liebe Wellen 386.
 —, Ottokar 385.
 Grimm, Brüder 89, 155, 368.
 —, Volksmärchen 361 f.
 —, Jakob und die Merseburger Zaubersprüche 120.
 Grimmelshausen, Simplicissimus 66 ff., 86, 129, 190, 196, 200 ff., 449.
 Grobianismus 195.
 Groth, Klaus 102 f., 419, 427.
 Gryphius 67, 204, 206 f.
 Gudrunlied 46, 111, 115 ff., 150.
 Gudrunstrophe 498.
 Gundolf fr. (Gundelfinger) 20 ff., 26.
 Guzkow, Königsleutnant 223.

H.

Hagedorn 222.
 Hagen, Norica 66.
 Hamann 78, 294 f.
 Hardt, Ernst, Tantris der Narr 134.
 Harlekinaden 220.
 Harsdörffer, poetischer Trichter 204.
 Hartmann v. Aue, Armer Heinrich 49 f.
 Hauptmann 287, 441.
 —, Armer Heinrich 50.
 —, Biberpelz 242.
 —, Weber 396, 400 ff.
 Haym, Die romantische Schule 16 ff.
 Hebbel 91, 287, 339, 427.
 —, Demetrius 394.
 —, Gyges und sein Ring 391, 394.

—, Herodes und Mariamne 91, 389 ff.
 —, Maria Magdalena 91, 394, 402.
 —, Mutter und Kind 490.
 —, Nibelungen 46, 74, 112 f., 391.
 — und Stifter 424.
 Hebel 102 f.
 Heidelberger Niederhandschrift 56, 130, 152, 159 f., 503.
 Heimatdichtung 94.
 Heine 375 ff., 414.
 — über Fouqué 137.
 —, Geoffroy Rudel 148.
 —, Die Grenadiere 376 f.
 —, Reisebilder, Seegespenst 377, 492.
 —, Romanzero 375.
 — über die Sonettenwut 496.
 — über Uhlund und das romantische Mittelalter 137.
 —, Die schlesischen Weber 377.
 Heinrich v. Ofterdingen 106.
 Heinrich v. Veldeke 49.
 Heinse, Urdinghello 63.
 Heliand 48, 123.
 Hellenismus und Germanentum 47.
 Herder 57, 78, 81, 135, 198, 276 ff., 295 ff., 310 f., 369, 375, 463.
 — und die Antike 313.
 — und der Humanismus 185.
 —, Ossianaufsatz 298.
 —, Shakespeareraufsatz 78, 276 ff.
 Herz, Parzival 51.
 —, Spielmannsbuch 54.
 —, Tristan 52.
 Herzmäre 147 f.
 Heyse 407.
 —, Der letzte Kentaur 378 f.
 — über Mörike 372 f.
 —, Novellen 379.
 — über die Novelle 89 f., 175.
 —, Uebersetz. provenzal. Dichtung 147.
 Hexameter 85, 122, 144, 493 f., 489 f., 501.
 Hildebrandslied 48, 121 ff., 492.
 —, jüngeres 48, 122, 297, 498.
 Hildebrandston 122, 498.
 Historismus im Unterricht 33.
 Hochsprache 101.
 Hölderlin 85, 87, 97, 495.
 —, An die Parzen 495.

—, Archipelagos 85, 346 ff., 489 f.
 —, Hyperions Schicksalskind 348 f., 492.
 —, Vers 349.
 Höltz 238.
 Hoffmann, E. T. U. 403 f., 408, 410, 413.
 —, Der goldene Topf 88, 362 ff.
 —, Kater Murr 88, 363.
 —, Kampf der Sänger 56.
 Hofmannsthal 445.
 —, Dramen 92.
 —, Jedermann 166.
 —, Prolog 3. Anatol 71.
 —, Terzinen über die Vergänglichkeit 498.
 —, Tod des Tizian 62 f., 181 ff.
 Homer 315, 325, 449.
 — bei Dante 168.
 — und die deutsche Dichtung 329.
 — und Gottsched 220.
 — und Hermann und Dorothea 331.
 — bei Lessing 75, 241.
 — und das Nibelungenlied 110 f., 117.
 —, Schild des Achilleus 244.
 —, Schilderung der Helena 244.
 — und Schiller 332 f.
 — und Werther 80, 309.
 Horaz 216, 226, 300.
 Hroswitha v. Gandersheim 48, 513.
 Hugo v. Trimberg über Walther 155.
 Hugo, Viktor 491.
 Humanismus 170 ff., 223, 513.
 —, Freundschaftsauffassung 178.
 — in Deutschland 64, 67, 183 ff.
 — in Italien 64, 67.
 — im 17. Jahrhundert 197.
 Humanität 74, 76, 86, 264, 325, 349 f.
 — bei Humboldt, W. v. 325.
 — bei Lessing 264.
 — im Wilhelm Meister 352.
 Humboldt, W. v. 85, 316, 329 f., 349 f.
 Hürne Seyfried, Der 111.
 Hutten 65, 188 f., 435.

I.

Ibsen 91, 514.
 —, Gespenster 340, 398.
 —, Nordische Heerfahrt 46, 114 f.

—, Volksfeind 397 ff.
 Idylle 103, 331, 511 ff.
 Iffland 91.
 Immermann, Aber Kaufmann von Venedig 176.
 —, Merlin 130 f.
 —, Tristan 134.
 Impressionismus 455.
 Inkunabeln 503.
 Italienische Strophenformen 496.
 Ironie, romantische 86, 88, 354 f., 365.
 Jambus, fünffüßiger 491.
 Jean Paul 402 ff., 413, 414, 418.
 —, Doktor Katzenbergers Badereise 405 ff.
 Josephus, Quelle für Hebbel 393.

K.

Kaiser, Gas 457 ff.
 Kant 70, 83, 85, 226, 333 f.
 Karl der Große, Hofsprache 186.
 —, Liederammlung 119.
 Karoline, Die große Landgräfin 307.
 Kauffmann, Angelika 315.
 Kaufmann, Christof 311.
 Keller, Gottfried 93, 124 f., 403, 406 ff., 418, 420.
 —, Der grüne Heinrich 406.
 —, Die drei gerechten Kammacher 408.
 —, Hadlaub 56, 159 f.
 —, Die Leute von Seldwyl 407, 408.
 —, Romeo und Julia 409 f.
 —, Züricher Novellen 159.
 Kerner 89, 372.
 Kirchenlied 207, 500.
 Klassisch, Begriff 508 ff.
 Klassisches Zeitalter 81.
 Klassizismus, bildende Kunst 240.
 — in Kunst und Geschmack 318.
 Kleist, Chr. E. 72, 450.
 Kleist, Heinrich v., 90, 379 ff., 423, 450.
 —, Prinz von Homburg 381 ff.
 —, Zerbrochener Krug 247, 383 f.
 Klinger f. M. 62, 312 f.
 Klinger Max 441.
 Klopstock 71, 73, 77, 234 ff., 300 ff., 306, 309 f., 367, 495.
 —, Bruch mit Goethe 320.
 —, Dramen 237, 279.

—, Die frühen Gräber 236.
 —, Frühlingsfeier 235, 492.
 —, Messias 73, 85, 235, 490.
 —, Oden 235 f.
 —, Rosenband 222.
 Knebel 319.
 Knittelvers 493 f.
 Konrad, Der Pfaffe 49.
 Konrad von Würzburg 50.
 Kosten für den Schüler 8 f., 485.
 Kogebue 91.
 Kriegsdichtung 98, 449 ff.
 Krimgoten 118.
 Kürnberg 56, 106, 150, 160, 493
 Kultgefänge 117.
 Künstlerdrama 62.
 Künstlerroman 62.
 Kunst, bildende, im Unterricht 32 f.
 — in Goethes Faust 100.
 — und Goethes italienische Reise 315.
 — bei Lessing 242.
 — und Lessings Laokoon 75.
 Kunstmärchen 361.

L.

Lachmann 106, 112, 135.
 —, Liedertheorie 106.
 Lamprecht, Der Pfaffe 50.
 Langbehn, Rembrandt als Erzieher 97.
 Laroche, Maximiliane 309.
 —, Sophie, Fräulein v. Sternheim 307.
 Laube 176.
 Lautverschiebung 104.
 Lavater 307.
 Leisewitz, Julius v. Tarent 63.
 Lenau, Schilfslieder 94, 414 ff.
 Lenz, R. M. 313.
 Leo 493.
 Lessing 28, 70, 74 ff., 78, 81, 83, 90, 99,
 101, 241 f., 260, 266 f., 313, 344,
 463, 514.
 — und Aristoteles 255 ff.
 —, Emilia Galotti 62, 76, 91, 260 ff.,
 281, 286 ff., 290.
 —, Hamburgische Dramaturgie 75 f.,
 86, 254 ff.
 — und der französische Klassizismus
 256 ff.
 —, Laokoon 75, 241 ff.

—, Minna v. Barnhelm 75, 246 ff.
 287, 316, 384, 450.
 —, Nathan der Weise 76, 263 ff., 291 f.,
 491.
 —, Sara Sampson 287.
 — und Shakespeare 253 f., 258 ff.,
 277, 296.
 — und Voltaire 257 f.
 Leuchsenring 307.
 Lichtenberg 311.
 Lied, Das romantische 369.
 Lieder, lateinisch-deutsche 143.
 liet 499.
 Liliencron 94, 416 ff., 427, 450.
 Livius 172.
 Logau 67.
 Ludwig, Die Heiteretei 95, 422 ff.
 Luise, Herzogin von Weimar 328.
 Luther 65, 73.
 —, Bibelübersetzung 65, 162, 185 ff.,
 357.
 —, Eine feste Burg 187 f., 189.
 —, Kirchenlieder 65, 187.
 —, Sendbrief vom Dolmetschen 65,
 187.

M.

Machiavelli 181, 184, 506.
 Märchen 87 f., 111, 128, 360 ff.
 Mann Thomas, Buddenbrooks 96 f.,
 432, 434 ff., 445.
 Marini 506.
 matière de Bretagne 125.
 Maximilian I. 111.
 Meistergesang 56, 160 ff., 500.
 Melancthon 185.
 Mengs, A. R. 317.
 Merck 307, 463.
 Metrik 500.
 Meyer (Goethes Freund) 315.
 Meyer, C. F., Hochzeit des Mönchs 63 f.,
 179.
 —, Huttens letzte Tage 65.
 — und die Renaissance 52.
 Metseburger Zauberprüche 47, 119 ff.
 Michelangelo 174, 496.
 Milieu 395, 400, 425, 436.
 Müller, Siegwart 307.
 Milton 514, 233.

Minnesang 55, 173, 146 ff., 496.
 Mittelalter, Stoffwelt 368.
 Mörike 89, 372 ff., 512.
 Molière 507.
 Moralität 59, 166.
 Moritz 315.
 Moscherosch 67.
 Müller, Maler 512.
 Müllner, Die Schuld 341.
 Münchhausen, B. v., Alte Lands-
 knechte 194.
 Mundarten 44, 100 ff.
 Murner 65 f., 189 ff.
 Musik 500.
 — und die Romantik 365.
 — im Unterricht 32.

N.

Nadler, Josef 20, 23 ff.
 Napoleon I. 450.
 — und Werther 308, 310.
 Naturalismus 91 f., 394, 445, 454.
 Neidhart 56, 134, 155 f.
 Neubertsche Truppe 220.
 Neuhumanismus 350.
 Nibelungenlied 43 ff., 104 ff., 123, 150,
 449.
 —, Handschriften 502 f.
 —, Sage 45 f., 104 ff.
 —, Strophe 498.
 Nicolai 311.
 Niebuhr 316, 318.
 Niezsche 96 f., 437 ff.
 —, Vom Nutzen und Nachteil der Hi-
 storie 439.
 — und die Renaissance 52, 63 f.
 —, Zarathustra 96, 437, 441.
 Novalis 87, 89, 358 ff.
 Novelle der Renaissance 174 f., 407.

O.

Opitz 57, 67 f., 70 f., 197 ff., 224, 490 f.,
 494, 512 f.
 Ossian 80, 298, 309.
 Otfried, Evangelienbuch 493.
 Ottavérime 496.
 Ovid 316, 513.

P.

Peire v. Auvergne 147.
 Pentameter 494.

Percy 297, 312.
 St. Peter und der Spielmann 143.
 Petrarca 57, 63, 64, 67, 172, 300, 326,
 496, 504.
 Pfizner, Der arme Heinrich 50.
 Pietismus 306.
 Pikarischer Roman 201.
 Pindar 86, 301, 492.
 Platen 84, 174, 342, 495.
 Platon 99, 441.
 Polymythie 177, 288.
 Präziosentum 506.
 Privatlektüre 43.

R.

Raabe 93 f., 403, 410 f., 418.
 Rabelais 196.
 Rationalismus 70, 77, 214 f.
 Reformation 183 f.
 Reimpaare 498.
 Religion, germanische 119.
 Renaissance 61, 167, 504 f.
 — in Goethes Tasso 326 f.
 — bei Nadler 25.
 — bei Niezsche 437.
 Reuchlin 184.
 Reuter, Friedrich 94, 102, 417 ff.
 Rhythmen, freie 301, 491 f.
 Rhythmik 500.
 Richardson 287, 306.
 Ritterdramen 279.
 Robinson 274.
 Robinsonaden 273.
 Rokoko 52, 71, 215 ff., 320, 465.
 Rolandslied, altfranzösisches 111.
 Romantik 25, 52, 63, 86 ff., 112, 135,
 329, 354 f., 454, 510 ff.
 Romanze 297.
 Rosegger, Schriften des Waldschul-
 meisters 95, 429 ff.
 Rousseau 77 f., 217, 272 f., 289, 293,
 312, 320, 429, 514.
 —, Confessions 81, 275.
 —, Emile 274.
 —, Nouvelle Héloïse 275, 288, 306,
 309.
 Roussillon, Henriette v. 308.
 Rudolf von Ems 50.
 Runen 47, 118.

S.

- Sachs, Hans 56, 66, 192 ff., 493 f.
 Sagenkreise 49.
 Sapphische Strophe 495.
 Schaeffer, Des Michael Schwertlos
 vaterländische Gedichte 451.
 Schäferdichtung 71, 223 f., 273.
 Schäferspiel 221.
 Scheffel, Effehard 49, 123 f., 279.
 Scheffler 67.
 Schelmenroman 201.
 Scherer, W. 10 ff.
 Schererschule 14 ff., 27.
 Schicksalsdrama 84, 91, 341 f.
 Schiller 75, 77, 78, 90, 99, 101, 141,
 311, 329, 332, 345, 450, 463.
 —, Anthologie 304.
 —, Balladen 297.
 —, Briefe über die ästhetische Erzie-
 hung 83, 333 f.
 —, Braut von Messina 83, 84, 337 ff.,
 490.
 —, Demetrius 345.
 —, Distichon 494.
 —, Don Carlos 80, 264, 291 ff., 312,
 313, 332.
 —, Dreißigjährigen Krieges, Gesch. d.
 332.
 —, Fiesko 63.
 —, Glocke, Lied von der 43.
 —, Götter Griechenlands 83, 87, 332 f.,
 358 f.
 —, Ideal und das Leben 83, 335.
 —, Jugendliryk 80.
 —, Jungfrau von Orleans 490.
 —, Kabale und Liebe 79 f., 91, 263,
 286 ff., 312.
 —, Maria Stuart 43.
 —, Melancholie an Laura 304 ff.
 —, Naive und sentimentalische Dich-
 tung 84, 336 f., 509.
 —, Räuber 79, 283 ff., 304, 311, 313.
 — und Rousseau 275.
 — und Shakespeare 283 ff.
 —, Spaziergang 84, 85, 335, 494.
 —, Teilung der Erde 491.
 —, Tell 43, 99.
 —, Wallenstein 69 f., 208 f., 491, 494.
 — in Weimar 319.

- Schlegel, A. W. 89, 135, 174, 356 f.,
 496.
 Schlegel, Fr. 86, 89, 353 ff., 434.
 Schmidt, E. 15 f.
 Schmitz, O. H. 97.
 Scholastik 184.
 Schopenhauer 366.
 Schriftsprache 100 f.
 Schröter, Corona 321.
 Schüleraufführungen 43.
 Schwulst 506 ff.
 scot 117, 122.
 Selbsttätigkeit des Schülers 42.
 Senar 490.
 Seneca 387.
 Septuaginta 118.
 Shakespeare 59, 61, 81, 82, 86, 90, 94,
 99, 138, 174 ff., 196, 230, 276 ff.,
 289, 304, 312, 414, 418, 423, 449,
 469, 491, 514.
 —, Hamlet 78, 79, 100, 249 ff., 289,
 351 f.
 —, Historien 280.
 —, Kaufmann von Venedig 63, 174 ff.
 —, Lear 78 f., 267 ff., 284, 288 f.
 — und Lessing 76.
 —, Othello 284.
 —, Richard III. 284.
 —, Schlegel-Tiecksche Übersetzung 86,
 356 f.
 —, Sommernachtstraum 227, 276, 384.
 —, Sonette 496.
 —, in Sturm und Drang 78.
 — und Voltaire 217.
 Shaw 441.
 Skalden 118.
 Simrock 112.
 Sonett 64, 174, 496.
 Sophokles, König Odipus 13, 79, 84,
 214, 340 f.
 — bei Herder 99, 277.
 Sozialismus 97.
 Spee 207.
 Spielleute 53, 125, 141 ff.
 Spielmannsdichtung 106.
 Spitteler 490.
 Sprachbestrebungen des 17. Jahrhun-
 derts 196 f.
 Sprachen in Europa 488 f.

Sprachgeschichte in o II 43.
 Sprachgesellschaften 196.
 Spranger, Geisteswissenschaften und
 Schule 38 f.
 Stabreim 48, 121, 492 f.
 de Staël, Frau 319.
 Stanze 497.
 Stein, Charlotte v. 321, 324, 328.
 Stein, Freiherr vom 369.
 Stifter, Heidedorf 95, 424 ff.
 Stil 317.
 Stolberg, Graf L. v. 238.
 Storm, Schimmelreiter 95, 427 ff.
 Strindberg 441, 514.
 Studien 92, 132 f.
 Sturm- und Drangzeit 80, 454.
 Sudermann 441.

T.

Tabulatur 161.
 Tacitus 99, 117, 118.
 Tanhäuser 158.
 Tänzer unserer lieben Frau 143 f.
 Taine 99.
 Tasso, Torquato 62, 326, 505 f., 512.
 Tausend und eine Nacht 361.
 Tegernseer Drama vom Antichrist 164,
 166.
 Terzine 497.
 Theokrit 71, 223, 301, 512.
 Thormaldsen 317.
 Tiedt 63, 87, 360 f.
 Tiersepos 54, 144 f.
 Tischbein 315.
 Tizian 181 ff.
 Toleranz 76.
 Tolstoi 91, 514.
 Tragisch — Tragödie 78, 79, 91, 206,
 252 f., 256, 389 ff.
 Trimeter, jambischer 490.
 Troubadourpoesie 146.
 trouvères 126.
 Turgeniew 415.

U.

Uhländ 89, 112, 135, 137, 147 ff.,
 371 f., 498.
 Ulfilas 47, 117 ff.
 Umgangssprache 101.

v. Unruh 456 ff.
 Unterrichtspraxis auf der Oberstufe
 29 ff.
 d'Urfée, Astrée 223, 512.
 Uz, Die Liebesgötter 71, 222.

V.

Vergil 60, 71, 122, 124, 168 f., 169,
 172, 220, 223, 512 f.
 Volksballade (jüngeres Hildebrands-
 lied) 122.
 Volksbücher 66, 89, 112.
 Volksepos 106.
 Volkslied 48, 54 ff., 66, 80, 88 f., 102,
 142, 150, 194 f., 207, 296 f., 368 f.,
 376, 421, 450, 500 f.
 Volksmärchen 361 f.
 Vollmoeller 133.
 Voltaire 61, 70, 216 ff., 273, 514.
 Voraussetzungen für die Oberstufe 43.
 Voß, J. H. 85, 237, 330 f., 512.
 Vulgata 118.

W.

Wackenroder 63.
 Wagner, H. L., Kindsmörderin 312.
 Wagner, R. 48, 52, 92, 160, 162, 366,
 439, 441.
 —, Meisterfinger 56, 160 f.
 —, Lohengrin 132.
 —, Parsifal 132.
 —, Ring des Nibelungen 46, 74, 112 f.,
 435, 492 f. (Walfüre).
 —, Tannhäuser 56, 158 f.
 —, Tristan und Isolde 134.
 Walther von der Vogelweide 55 f.,
 144, 150 ff., 160, 300, 371, 499.
 Warnke 453.
 Watteau 71.
 Weber, Fr. W., Dreizehnlinden 49.
 Weimar 318 ff., 321, 345.
 Weiße, Richard III. 258 f.
 Werner, J., Der 24. Februar 84, 341.
 Wernher, Der Gärtner 52, 134 f.
 Wieland 52, 62, 72, 77, 141, 216,
 221, 255 ff., 276, 311.
 —, Abderiten 227 f.
 —, Agathon 226.
 —, Don Sylvio 226, 276.

—, Goldene Spiegel, Der 274, 319.
 —, Musarion 72, 228.
 —, Oberon 61, 72, 226 f., 276, 497.
 Wilamowitz 446.
 Wilbrandt, Der Meister von Palmyra
 495.
 Windelmann 74 f., 83, 90, 238 ff.,
 313, 344, 446, 514.
 Wolfram von Eschenbach 49 f., 86,
 126 ff., 147, 158, 160, 201 f., 447,
 498.
 Wölfsungensaga 115.

X.

Xenien 85, 344 f., 494.

Y.

Young 312.

3.

Zachariä, Der Renommist 81.

Zeitroman 432.

Zola 91, 394 f., 420, 435, 514.

Zuckermann, Österreichisches Reiter-
 lied 452.

Verichtigungen.

Seite 35. 8. Zeile von oben und Seite 63 4. Zeile von unten statt: Petrarca
 — Petrarca.
 Seite 37. 14. Zeile von oben statt: Die beiden Grenadiere — Die Grenadiere
 Seite 46. 8. Zeile von unten statt: hebbelschen — Hebbelschen.
 Seite 125. 12. Zeile von oben statt: alemannisch — alemannisch.
 Seite 173. 1. Zeile von oben statt: Die Briefe an — Der Brief an.
 Seite 413. 20. Zeile von oben statt: es ließ sich nicht um — er ließ sie nicht um.
 Seite 440. 16. Zeile von oben statt: Mesch — Mensch.
 Seite 471. 4. Zeile von oben statt: Meyer-Wiegler — Meyer-Vieber.
 Seite 475. 19. Zeile von oben statt: Edmund Wechsler — Wechsler, Eduard.
 Seite 496. 2. Anmerkung statt: 1) — 2), ebenso im Text 5. Zeile von unten.



Dreiturmbücherei

Ein Querschnitt

durch das deutsche Bildungsgut

Das Ziel der Sammlung ist, die Grundlagen, Quellen und Erscheinungsformen unserer wissenschaftlichen und künstlerischen Kultur in literarischen Zeugnissen vorzuführen. Es sind Auswahlbändchen, die nach ganz neuen Gesichtspunkten zusammengestellt wurden und nur selbständige kleinere Stücke enthalten. Es entsteht so ein geschlossenes und reizvolles Mosaikbild des Dichters oder Themas, das gleich wertvoll für Genießende wie für Lernende ist. Die Dreiturmbücherei bringt nur sorgfältige Texte. Sach- und Personenregister, Anmerkungen, Literaturangaben usw. vertiefen das Verständnis und geben Winke für eine eingehendere Beschäftigung mit dem Thema. Der Ausstattung ist besondere Sorgfalt gewidmet worden durch Verwendung geschmackvoller, verschiedenfarbiger Pappeinbände, holzfreien Papiers und Beigabe von Tafeln. Der Preis des einfachen Bändchens beträgt Mark 1.60, des Doppelbändchens Mark 2.80.

BAND 1 Immanuel Kant. Eine Auswahl von L. Hasenclever.

Daß Kant jedem Gebildeten, vor allem auch jedem denkenden jungen Menschen etwas zu sagen hat, das will diese Auswahl erweisen. Sie eignet sich deshalb besonders zum Einlesen in Kants Gedankenwelt.

Inhalt: Der Naturkündiger: Von der Schöpfung im ganzen Umfange ihrer Unendlichkeit / Aus dem Gedankenkreis der Aufklärung: 1. Vom Wissen und von der Weisheit. 2. Beantwortung der Frage „Was ist Aufklärung“. 3. Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht / Aus der kritischen Philosophie: 1. Ankündigung der Vernunftkritik. 2. Von den Ideen überhaupt. 3. Das Sittengesetz. 4. Aus dem Grenzgebiet der Ethik und Ästhetik / Anhang.

BAND 2 Von deutscher Tonkunst. Eine Auswahl aus dem musikalischen Schrifttum. Herausgegeben von Oskar Kaul.

Inhalt: Von der Macht der Musik. Ein Brief Luthers an L. Senfl / Wadenroder: Die Wunder der Tonkunst / Bach und Händel. Ein Vergleich / E. Th.

A. Hoffmann: Ritter Gluck / Mozart als Künstler und Mensch. Schilderung eines Zeitgenossen / L. v. Beethovens „Heiligenstädter Testament“ / Rob. Schumann: Die C-dur-Sinfonie von Schubert / Ph. Spitta: E. M. v. Weber / N. Wagner: Autobiographische Skizze.

BD. 3 Der Briefwechsel zwischen Goethe u. Schiller.

In Auswahl mit Einleitung und verbindendem Text herausgegeben von Wilhelm Zillinger.

BAND 4 Der Kaufmannsgeist in literarischen Zeugnissen. Zusammengestellt von Horst Klemann.

Inhalt: Der wechthafte Kaufmann (Steinhausen). Hanseaten (Gustav Freytag). Lehrvertrag zwischen Behaim und Anton de Nobili. Die Bildung des jungen Kaufherrn im 15. und 16. Jahrhundert (Steinhausen). Kaufmann und Religion (Martin Luther). Der bürgerliche Kaufmann (Gustav Freytag). Der Herr Senator (Thomas Mann). Im Spiegel deutscher Dichter und Denker (Fichte, Goethe, Liliencron, Schiller, Schrempf, Winkler). Vom gerechten Kaufmann (Jaroslaw). Geschäftskunst (Bartholomay).

BAND 5/6 Jean Paul. Ausgewählt von Josef Müller.

Hier ist das Schönste aus dem Reichtum dieses Genies zusammengetragen, um das komplizierte Phänomen Jean Paul möglichst vielseitig vorzuführen. Das Bändchen enthält Stücke aus: Unsichtbare Loge / Hesperus / Quintus Firlein / Biographische Belustigungen / Siebentäs / Kampanertal / Briefe und bevorstehender Lebenslauf / Die wunderbare Gesellschaft / Titan / Flegeljahre / Atila Schmelzle / Friedenspredigt / Dämmerungen / Herbstblumen / Der Komet.

BAND 7 Aus der alten Geschichte. Darstellungen, gesammelt von Max Mühl.

Inhalt: Ernst Curtius: Die Hellenen und das Volk Israel / Eduard Meyer: Die Wirkung der Perserkriege / Karl Otfried Müller: Athen zur Zeit des Perikles / J. G. Droysen: Die Umgestaltung der Weltverhältnisse durch Alexander den Großen / W. G. Niebuhr: Roms Bedeutung / J. G. Herder: Die Grundlagen des römischen Staatsgebäudes / K. J. Neumann: Weltverkehr und Wirtschaft seit dem Zeitalter der punischen Kriege. Die agrarische Reform des Liberius Gracchus / Th. Mommsen: Gaius Julius Cäsar und sein Werk / E. F. Schloffer: Leben und Staatswesen in der ersten Zeit des römischen Kaiserreiches / Leop. von Ranke: Der Eintritt des Christentums in die römische Welt.

BAND 8, 9/10 Herder. Auswahl aus seinen Schriften, zusammengestellt von Jacob Brummer.

Herders eigentliche Großtat war die tiefe Einsicht in das Wesen der Sprache und in das Wesen und den Ursprung der Volkspoesie. Die Auswahl dieser Bändchen bringt dafür die charakteristischsten Zeugnisse. Zwischen den literarischen Schriften (Teil I) und den Ideen zur Philosophie steht hier ein Stück aus dem Reisejournal, jenem wundervollen Tagebuche, das uns tiefe Einblicke in Herders Seelenleben gewährt, Bekenntnisse von einer Offenheit, die tiefer ergreift.

Inhalt des I. Teils: Über die neuere deutsche Literatur / Die Sprache als Werkzeug der Wissenschaften / Von den Lebensaltern der Sprache / Über die Eigenheit unserer Sprache / In der Dichtkunst ist der Gedanke und Ausdruck wie Seele und Leib und nie zu trennen / Ein wahrer Dichter muß in seiner Sprache schreiben / Von deutscher Art und Kunst: 1. Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker. 2. Shakespeare.

Inhalt des II. Teils: Aus dem Reisejournal von 1769 / Aus den Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit.

BAND 11 Ernst Moritz Arndt. Eine Auswahl aus seinen Schriften, herausgegeben von Adam Stoeßl.

Nicht auf Redensarten und Schlagworten, sondern auf festgegründeter, gesunder Weltanschauung baute Arndt seine politischen Forderungen und Erkenntnisse auf, wie sie in seinen mächtigen Prosaschriften in schonungsvoll volkstümlicher Sprache niedergelegt sind.

Inhalt: Von Freiheit und Vaterland / Der Rhein, Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Grenze / Wanderungen und Wandlungen mit dem Freiherrn von Stein.

BAND 12 Von der Kunst der Griechen. Klassische Einzeldarstellungen zur Geschichte der griechischen Plastik, gesammelt von Wilhelm Zöllinger. Mit 16 Tafeln.

Inhalt: Furtwängler: Griechische Kunst. Das Haupt der Athena Lemnia des Phidias. Der Perikles des Krezilas / Wasser: Die Kunst der Griechen / Bulle: Erntezug auf einem kreischen Specksteingefäß. Niobide. Der Apollon von Belvedere. Der Aporyomenos des Lysipp / Curtius: Zwei griechische Grabmäler. Der Hermes des Praxiteles / Klein: Der Diskobol des Myron / Staufer: Phidias / Lübke: Die Athene und der Zeus des Phidias / Buschor: Das Orpheusrelief. Das Mädchen von Antium / Mahler: Der Doryphoros des Polyklet / Windelmann: Der Apollon von Belvedere / Brumm: Hypnos / Goethe: Laokoon. (Die Aufsätze sind im Buche selbst anders geordnet.)

BAND 13 Eichendorff über die Romantik. Ausgewählt von Anton Mayer-Pfannholz.

Es ist staunenswert, mit welcher seinem Instinkt Eichendorff schon damals die Probleme erkannte, die immer, so auch heute auftreten, wenn die Romantik als geschichtliche Erscheinung oder als Form einer Lebenserfassung zur Diskussion steht.

Inhalt: Die geistliche Poesie in Deutschland / Halle und Heidelberg / Aus der „Geschichte der poetischen Literatur in Deutschland“.

BAND 14/15 Grillparzer. Eine Auswahl aus seinen Prosaschriften, zusammengestellt von Michael Gebhardt.

Inhalt: 1. Aus Grillparzers Selbstbiographie: Aus der Kindheit / Jünglingsjahre / „Alnfrau“ und „Sappho“ / „Das Goldene Bließ“ / „König Ottokars Glück und Ende“ / Bei Goethe in Weimar. 2. Aus seinen „Studien“: Über das Tragische / Vom Schicksal / Rede am Grabe Beethovens / Rede am Grabe Beethovens bei der Enthüllung des Denksteins. 4. Der arme Spielmann. Novelle.

BAND 16 Martin Luther. Eine Auswahl aus seinen Schriften von Georg Merz.

Luther in seiner Bedeutung für das deutsche Schrifttum: als Schöpfer der hochdeutschen Schriftsprache, als Dichter, Prediger und Seelsorger in Wort und Schrift vorzuführen, ist das Ziel dieser Auswahl. Darüber hinaus werden in kleinerem Maße noch Proben gebracht, wie Luther mit der Bildungswelt seiner Zeit zusammenhängt und wie er zu ihrem reichbewegten Leben Stellung nimmt. Bei der Auswahl sind nach Möglichkeit Stücke gewählt, die nicht unbekannt sind.

BAND 17/18 L. von Ranke. Eine Auswahl aus seinen Schriften von Paul Joachimsen.

Inhalt: Der Werdegang der abendländischen Kulturwelt. 1. Die Aufgabe einer Weltgeschichte vom Standpunkt der Entwicklung des Abendlandes. 2. Der Orient (Amon Ra, Baal, Jehova und das alte Ägypten / Medo-persisches Reich). 3. Die Griechen (Homerisches Zeitalter / Die Kolonisation und ihre Wirkungen / Das Werk des Solon / Das Ergebnis der Perserkriege / Staatsverwaltung des Perikles). 4. Makedonien und der Hellenismus (Die Makedonische Weltmacht / Der Zug Alexanders nach Persien / Die Ergebnisse seines Lebens). 5. Die Römer (Charakter der älteren römischen Überlieferung / Hannibals Alpenübergang / Bedeutung des Hannibalischen Krieges / Vor der Schlacht bei Zama / Hannibal und Scipio / Der Übergang der griechischen Bildung nach Rom / Der Weg der römischen Machtverbreitung / Cäsar als Mensch / Cäsars Ermordung / Prinzipat des Augustus / Jesus Christus / Das Christentum im römischen Reich). 6. Die Bildung der romanisch-germanischen Völker (Von der Einheit der romanischen und germanischen Völker / Das Papsttum in Vereinigung mit dem fränkischen Reich / Kaisertum und Papsttum / Die hierarchische Gestaltung des Abendlandes). 7. Die neuere Zeit (Anfänge Luthers / Deutschland im Jahre 1521 / Deutschland im Jahre 1525 / Stellung und Politik Karls V. / Ignatius von Loyola / Deutschland in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts / Die Ausbildung der großen Mächte / Das Königtum Ludwig XIV. / Cromwells geschichtliche Bedeutung / Die Grundlage der preussischen Machtentwicklung / Der Staat Friedrichs des Großen). 8. Neueste Zeit (Die französische Revolution und Europa / Frankreich und Deutschland 1832 / Der deutsch-französische Krieg 1870/71 / Das deutsche Kaisertum 1871).

BAND 19 Probleme und Erkenntnisse der Naturwissenschaft im Wechsel der Jahrhunderte. Darstellungen, gesammelt von Stephan List.

Von Hippokrates über Albertus Magnus, Kepler, Paracelsus, Linné, Goethe, Darwin bis zu Ostwald wandert der Leser einen Höhenweg durch mehr als zwei Jahrtausende abendländischer Forschung.

BAND 20 Aus der Geschichte des Mittelalters. Darstellungen, gesammelt von Anton Mayer-Pfannholz.

Namen wie Schlegel, Giesebrecht, v. Ranke, Sybel, Dopsch, Caspar u. a. bürgen dafür, daß das Ziel dieser Auswahl erreicht wird: die Synthese, in flüssiger, meisterhafter Form einen zwar gedrängten, aber geschlossenen Überblick über Politik und Kultur des Mittelalters zu bieten.

Weitere Bände in Vorbereitung / Ausführlicher Katalog kostenlos!

I or

44254

PT
501
.K5

44254

PT
501
.K5

Klingenstein, Gustav.

Dichtung und unterricht.

DATE	ISSUED TO

KLINCK MEMORIAL LIBRARY

Concordia College

River Forest, Illinois

60305-1499

